



Judite de Jesus Rosa Em tom menor: o envelhecimento na narrativa breve
Judas da Cunha Vieira de autoria feminina



Judite de Jesus Rosa Em tom menor: o envelhecimento na narrativa breve
Judas da Cunha Vieira de autoria feminina

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Dr. Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho ao meu marido e aos meus pais, pelo apoio incondicional em todos os meus voos.

o júri

Presidente

Prof. Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak,
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais

Prof. Doutora Maria Elvira Brito Campos
Professora Adjunta da Universidade Federal do Piauí –
Brasil (arguente)

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador).

agradecimentos

Ao Professor Doutor Paulo Pereira, pela orientação dedicada, solicitude permanente e sábios conselhos.

palavras-chave

Conto, crónica, fragmento, velhice, ruína física, solidão.

resumo

Nesta dissertação, partindo de um *corpus* textual constituído por formas literárias breves de autoria feminina (conto, crónica, fragmento), pretende-se averiguar as estratégias temáticas e técnico-narrativas associadas à representação do envelhecimento.

Para além da sua ampla variedade temática e processual, a análise dos textos seleccionados de Fernanda Botelho, Maria Isabel Barreno, Maria Judite de Carvalho e Teolinda Gersão permitiu evidenciar o predomínio expressivo de figuras femininas, inscritas em contexto urbano, que entre si partilham experiências de declínio físico, alienação e insulamento.

keywords

Short story, newspaper column, fragment, old age, physical decay, loneliness.

abstract

In this dissertation, by focusing on a collection of short literary forms written by female authors (short stories, newspaper columns, fragments), we seek to investigate the thematic and narrative strategies shaping the fictional representation of old age.

Besides making evident a broad variety of themes and narrative devices, the analysis of selected texts by Fernanda Botelho, Maria Isabel Barreno, Maria Judite de Carvalho, and Teolinda Gersão has revealed the significant prevalence of female protagonists living in an urban context and sharing similar experiences of physical decay, seclusion and solitude.

ÍNDICE

Introdução.....	3
1.Tornar-se velho: breve sondagem histórico-sociológica da envelhescência.....	6
2. Poéticas da brevidade: conto, crónica, fragmento	17
2.1. O conto	19
Retratos de envelhescência	
2.1.1. Maria Isabel Barreno ou a “alegria da pele”	29
2.1.2. Maria Judite de Carvalho ou a contabilidade dos dias vazios.....	39
2.1.3. Teolinda Gersão ou a velhice como arte da perda.....	67
2.2. A Crónica	80
2.2.1. "A idade das esperanças perdidas": tempo e melancolia nas crónicas de Maria Judite de Carvalho.....	89
2.3. O fragmento.....	102
2.3.1. “Viver todos os dias cansa”: o "mal-de-viver" em <i>Gritos da Minha Dança</i> , de Fernanda Botelho.....	111
Conclusão	132
Bibliografia.....	135

Nunca sei como é que se pode achar um poente triste.

Só se é por um poente não ser uma madrugada.

Mas se ele é um poente, como é que ele havia de ser uma madrugada?

Alberto Caeiro

Introdução

Neste trabalho propomo-nos analisar textos narrativos breves (contos, crónicas e fragmentos) de quatro escritoras portuguesas: Fernanda Botelho¹, Maria Isabel Barreno², Maria Judite de Carvalho³ e Teolinda Gersão⁴.

¹ Maria Fernanda de Faria e Castro Botelho ([Porto, 1/12/1926](#) - [Lisboa, 11/12/2007](#)). Estudou Filologia Clássica, participou nas revistas *Távola Redonda* e *Graal*, tendo, nesta última, publicado o seu primeiro texto narrativo, *O Enigma das Sete Alíneas* (1956). Estreou-se na literatura com *Coordenadas Líricas* (1951), a que se seguiram os romances *O Ângulo Raso* (1957), *Calendário Privado* (1958), *A Gata e a Fábula* (1960), *Xerazade e os outros* (1964), *Terra sem Música* (1969), *Lourenço é Nome de Jogral* (1971), *Esta Noite Sonhei com Brughel* (1988), *Festa em Casa de Flores* (1989), *Dramaticamente Vestida de Negro* (1994), *Gritos da Minha Dança* (2003). Recebeu o Prémio Camilo Castelo Branco com *A Gata e a Fábula* (1961) (Carvalho, 1995: 726-728).

² Maria Isabel Barreno (Lisboa, 10/07/1939) licenciou-se em [Ciências Histórico-Filosóficas](#), fez parte do Movimento Feminista de Portugal, juntamente com as escritoras Maria Teresa Horta e [Maria Velho da Costa](#), tendo sido coautora de *Novas Cartas Portuguesas* (1972). Publicou, ainda, várias obras em coautoria com alguns escritores da sua época. De entre a extensa obra publicada, destacam-se *De Noite as Árvores São Negras* (1968), *Os Outros Legítimos Superiores* (1970), *A Morte da Mãe* (1972), *Inventário de Ana* (1982), *Contos Analógicos* (1983), *Sinos do Universo* (1984), *Célia e Celina* (1985), *O Mundo sobre o Outro Desbotado* (1986), *O Falso Neutro* (1985), *O enviado* (1992), *O Chão Salgado* (1992), *O Círculo Vicioso* (1996), entre outros. Recebeu o Prémio Fernando Namora com *Crónica do Tempo* (1990) e o Prémio P.E.N. Clube Português de Ficção e o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco com *Os Sentos Incomuns* (1993) (Mello, 1995: 564-566).

³ Maria Judite de Carvalho (Lisboa, 18/09/1921 – 19/01/1998) licenciou-se em Filologia Germânica na Faculdade de Letras de Lisboa, tendo residido alguns anos em França e na Bélgica. Colaborou em várias publicações, como a revista *Eva*, *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *Diário Popular*, *O Século*, entre outras. Tem extensa obra publicada e premiada, com destaque para *Tanta Gente*, *Mariana* (1959), *As Palavras Poupadas* (1961), que recebeu o Prémio Camilo Castelo Branco, *Paisagem sem Barcos* (1963), *Armários Vazios* (1966), *O seu amor por Etel* (1967), *Flores ao Telefone* (1968), *Os Idólatras* (1969), *Tempo de Mercês* (1973), *A Janela Fingida* (1975), *O Homem no Arame* (1979), *Além do Quadro* (1983) e *Este Tempo* (1991) que foi Prémio da Crónica da Associação Portuguesa de Escritores. Com a coletânea *Seta Despedida* (1995) recebeu o Prémio Máxima, o Prémio da Associação Internacional dos Críticos Literários, o Grande Prémio do Conto de Camilo Castelo Branco e o Prémio Vergílio Ferreira das Universidades Portuguesas. *Havemos de rir!* e *A flor que havia na água parada* foram duas obras publicadas postumamente, ainda no mesmo ano da sua morte (Morão, 1995: 1020-1022).

⁴ Teolinda Gersão (Coimbra, 1940) estudou Germanística e Anglistica, foi professora catedrática na Universidade Nova de Lisboa e, desde 1995, tem-se dedicado exclusivamente à escrita. Embora tenha escrito o seu primeiro livro aos catorze anos, só exerce a escrita como atividade regular a partir de 1981. *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982), *História do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado* (1982), *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984), *A Árvore das Palavras* (1997), *A Mulher que Prendeu a Chuva* (2007) e *A Cidade de Ulisses* (2011) são alguns títulos da sua obra publicada. Recebeu o Prémio de Ficção do Pen Club com *O Silêncio* (1981) e, novamente, com *O Cavalo de Sol* (1989); o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores com *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995); o Prémio Fernando Namora e o Prémio da Crítica da Association Internationale des Critiques Littéraires, ambos em 1999, com *Os*

Se, no caso de Fernanda Botelho, Maria Isabel Barreno e Teolinda Gersão, a tarefa de selecionar as narrativas que constituíram objeto de análise não suscitou impasses insolúveis, dado que as autoras cultivaram sobretudo o género do romance, restringindo, deste modo, o *corpus* disponível de narrativas breves, no caso de Maria Judite de Carvalho o mesmo não aconteceu, dada a abundante produção contística e cronística desta autora. Mais complicada ainda se torna esta tarefa, se o tema que se pretende analisar é o da velhice, obsessivamente glosado pela autora de *Seta Despedida*.

A razão da escolha destas autoras prende-se, por um lado, com a sua quase invisibilidade nos planos curriculares do ensino básico e secundário em vigor. Nenhuma é, por exemplo, objeto de análise nos programas de Português ao longo de doze anos de escolaridade, embora apareça, por vezes, um texto ou outro ‘perdido’ num ou noutro manual escolar. Por outro lado, são autoras com vasta obra publicada e repetidamente premiada. Para esta presença discreta concorre a difícil acessibilidade de algumas obras, dado que, nalguns casos, apenas foram objeto de uma única edição. Por outro lado, a produção literária destas autoras é frequentemente acantonada na categoria criticamente subalterna da “literatura feminina”, relegada, por vezes, para um estatuto quase extracurricular.

Tendo por base a tipologia de formas narrativas atrás referida, pretende-se realizar uma análise comparativa da tematização ficcional da *velhice* e do *sentir-se velho* patente na obra destas escritoras. Se o primeiro conceito designa habitualmente uma fase da vida de carácter tendencialmente biológico, o segundo centra-se na dimensão psicológica.

À escolha desta temática não foi estranho o facto de ser escassamente revisitada no âmbito da criação literária. Com efeito, se as outras fases da vida são encaradas com naturalidade e, por vezes, com alguma ansiedade – como é o caso da idade adulta –, já a velhice é um conceito que, por si só, desencadeia rejeição, em virtude das conotações de dependência e inutilidade que, regra geral, se lhe encontram associadas.

Teclados e o Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco com Histórias de Ver e Andar (2002) (Diogo, 1997: 819-822).

Apesar de ser uma etapa comum a todos os seres, surpreende que, ainda nos nossos dias, persistam, em especial na cultura ocidental, tantos preconceitos em relação aos idosos, sistematicamente marginalizados e esquecidos. Já na década de 70 do século passado, Simone de Beauvoir criticava a forma como a sociedade tratava a velhice, sublinhando que ela “denuncia o fracasso de toda a nossa civilização” (Beauvoir, 1970: 664). No caso concreto de Portugal, são lapidares as palavras de Urbano Tavares Rodrigues a propósito da sociedade desumanizada e das regras que impõe aos seus velhos:

Este mundo absurdo, asfixiante, deformado, que é, sem dúvida, aquele onde vivemos e que ouvimos tantas vezes gabar – aquele que Maria Judite de Carvalho, mansa, mas drasticamente, se tem ocupado a descrever em minúcias – completa-se com as fantásticas e veladas figuras de sogras e de velhas (...).

Dir-me-ão: essas figuras não são odiosas, inspiram compaixão, nascem até de um acto profundo de simpatia. E é verdade. Odiosas são as regras que lhes traçam o caminho. (Rodrigues, 1978: 200)

1. Tornar-se velho: breve sondagem histórico-sociológica da *envelhescência*

Viver é envelhecer, nada mais.

Simone de Beauvoir

O ciclo biológico da vida (nascer, crescer e morrer) sempre foi estudado através de óticas de investigação muito diferentes, tendo as duas primeiras etapas deste ciclo, até há alguns anos atrás, motivado muito mais estudos do que a última. No entanto, tem-lhe sido dedicada uma crescente atenção, expressa na proliferação de estudos publicados sobre o tempo que medeia entre a segunda e a terceira etapas deste ciclo. Porquê, então, este súbito interesse?

Em boa verdade, podemos dizer que o destino é implacável, na sua inevitabilidade, e, portanto, a velhice é um destino irrevogável. Por outro lado, a longevidade e a qualidade de vida nessa fase são questões que começam a preocupar os estudiosos e os responsáveis políticos. A explicação desta longevidade deve-se, na opinião de alguns, aos novos conhecimentos que a investigação técnica e científica veio revelar, ou, segundo outros, ao declínio da mortalidade nos primeiros anos de vida. Para todos os efeitos, os avanços na investigação das áreas da saúde possibilitaram uma longevidade maior e melhor.

Como o sentido do conceito de *velho* se tem vindo a alterar, são cada vez mais notórias a fragilização, a marginalização, a invisibilidade social, a precariedade financeira, a solidão que, como reiteradamente se tem lembrado, marcam este final do ciclo de vida. Muitos estudiosos se debruçaram sobre aquela que era, primeiramente, denominada terceira idade (rondando os sessenta e cinco anos), mas que alguns estudiosos já designam como quarta idade (setenta e cinco anos ou mais): "Actualmente já se alude à denominada 4ª. idade, uma vez que a própria fatia da população idosa, além de ser cada vez maior em número, atinge idades cada vez mais elevadas" (Sousa, 2004: 150).

Além-fronteiras, designadamente nos países nórdicos, o envelhecimento já era preocupante para os responsáveis (instituições sociais, de ensino, de investigação), pelo que vários investigadores se dedicaram ao estudo dos processos de envelhecimento, resultando daqui o aparecimento do conceito de *gerontologia*, entendida como "o estudo simultâneo e multidisciplinar do processo de envelhecimento, da velhice e do idoso" (*apud* Fonseca, 2006: 16)⁵.

Nas sociedades modernas ocidentais, os mais velhos não são alvo de respeito especial ou reconhecidos e apreciados pelos mais novos pela sabedoria acumulada ao longo de uma vida de experiências variadas. Cada vez mais, o mérito é aferido em função da produtividade económica, relegando-se para segundo plano, ou esquecendo mesmo, valores culturais, éticos e tradicionais transmitidos pelos mais velhos, mas aos quais parece não ser reconhecido lugar na sociedade.

Os estudos publicados, conjuntamente com todas as iniciativas internacionais, catalisaram um ponto de viragem, no que toca às atitudes perante a velhice e o envelhecimento. Pelos vários estudos dados à estampa, em Portugal, nos últimos anos, comprovamos que o envelhecimento da população portuguesa terá sido pouco significativo até meados dos anos 80, altura em que a população jovem começou a decrescer⁶.

O provérbio popular português "De velho se torna a menino", para além de refletir o que já na tradição da Antiguidade Clássica era conhecido sobre a dependência e limitações na velhice (patente no enigma da Esfinge sobre o homem, como o animal que, no início da vida, anda com quatro pernas, na idade adulta com duas e no final anda com três), cristaliza a perspetiva dominante sobre o percurso dos ciclos da vida do ser humano também generalizado noutros países onde

A velhice corresponderia a uma 'segunda infância', com tudo o que isso traduz em termos de infantilização, dependência e diminuição da responsabilidade individual dos idosos, conduzindo a uma inevitável

⁵ Prova desta preocupação é a proclamação de 1999 como o Ano Internacional dos Idosos, oficialmente comunicada no dia 1 de outubro de 1998, o Dia Internacional dos Idosos, pelo secretário-geral das Nações Unidas, Kofi Annan.

⁶ Esta razão terá concorrido para a criação de uma *Comissão Nacional para a Política da Terceira Idade*, dependente do Ministério do Emprego e da Segurança Social, em 1988.

redução do seu estatuto social (Fonseca, 2006: 27)

Este preconceito ou discriminação baseado na idade cronológica tem sido designado na literatura anglo-saxónica por *etarismo* (*ageism*).

Assim, assistimos, ao longo dos anos, à crescente relutância em assumir a entrada nesta fase, pois ninguém quer ser considerado inútil ou dispensável. Alguns estudiosos começaram a designar este sentimento de aversão como gerontofobia, uma "atitude que resultará de circunstâncias relativas à história pessoal, da tentativa de negação do próprio envelhecimento" (Fonseca, 2006: 30). Na realidade, se se teme a velhice, poder-se-á afirmar que ainda se teme mais não chegar lá. Trata-se de um dilema, porquanto a velhice é algo que se deseja, mas não se quer verdadeiramente.

Efetivamente, à medida que se caminha para esta etapa da vida – a reforma –, vamos começando a aperceber-nos de que o aumento (gradual e significativo) da esperança de vida nos permite continuar a ter um papel ativo na sociedade dos nossos dias até mais tarde. Por razões economicistas, mas também pelo prolongamento da agilidade motora e cognitiva, a reforma começa na Europa cada vez mais tarde. Por outras palavras, há uma dilatação da vida ativa do ser humano e é-se útil até mais tarde. Fernández-Ballesteros faz coincidir a entrada na velhice com a idade da reforma, sendo que aquela é “regulada com base na idade laboral, já que se considera que a velhice começa com a reforma” (*apud* Fonseca, 2006: 25).

Mas, o que é este “fim da vida ativa”?

Deixar de exercer um trabalho, uma atividade que se desenvolveu ao longo de muitos anos, não significa que se deixe de viver, de ter planos, projetos ou objetivos. A criação de universidades para a terceira idade e toda uma diversidade de atividades são disponibilizadas com cada vez maior frequência, para que a qualidade de vida se mantenha. É importante também vincar o contributo muito valioso das pessoas idosas no trabalho voluntário em várias instituições (hospitais, instituições de apoio a doentes ou carenciados), a cooperação interpares e intergeracional, na cultura ou na ciência, fazendo assim a ponte entre a sua geração e as gerações subsequentes, entre o passado e o futuro.

Apesar de tudo, a discriminação existe: no nosso quotidiano, verificamos que as pessoas velhas parecem ter deixado de ter identidade, convertendo-se em “sexagenárias” ou “septuagenárias”, como são em geral designadas. São seres humanos que ultrapassaram o seu “prazo de validade” e cuja idade suplanta o seu valor enquanto indivíduos.

Importa, no entanto, ressaltar a diferença entre idade cronológica e idade psicológica. O facto de se atingir uma determinada idade não é, por si só, determinante para que o indivíduo se sinta velho. Na realidade, “começamos a envelhecer a partir do momento em que fomos concebidos” (Nunes, 2005: 31). O sentir-se velho pode manifestar-se precocemente, pois há quem se sinta velho no início da vida adulta, mas há inversamente quem ainda se sinta “jovem”, embora tenha chegado à idade da reforma. A velhice pode e deve ser abordada em termos conjugadamente biológicos e psicológicos. Sobre estas diferenças, Fonseca afirma:

As diferenças com a idade não equivalem a mudanças com a idade, ou – dito de outra forma – que a idade cronológica usada como variável independente não ajuda a explicar, ou fá-lo apenas parcialmente, o processo de envelhecimento. (...) Um estudante de 60 anos pode ser psicologicamente mais jovem do que um colega de carteira de apenas 20 anos. (Fonseca, 2006: 25)

Em bibliografia recente, os estudiosos tendem a desconstruir a percepção disfórica da velhice, preferindo perspetivar esta etapa como a assunção de uma nova identidade, na perspetiva de uma reconstrução que valorize a continuidade da trajetória individual adaptada aos constrangimentos inerentes a cada etapa de vida. Como sublinha Erikson,

Los ancianos se ven forzados a desconfiar de sus propias capacidades. El paso del tiempo hace sentir sus efectos (...) el cuerpo y el cuerpo inevitablemente se debilita. La esperanza puede facilmente dar paso a la desesperanza ante la continua y creciente desintegración (Erikson, 2000: 110)

Se a velhice significa, por vezes, o desespero da tomada de consciência da aproximação do limite, essa consciência da finitude é veiculada através do olhar

dos outros que nos torna mais velhos, lembrando-nos que o tempo vivido ou desperdiçado não é recuperável. A esta visão angustiada, Erikson contrapõe o entendimento da existência como algo de valioso e mostra que a grande virtude desta fase é a sabedoria. Esta evidência é irrefutável, pois é fundada na experiência aprofundada pelas vivências e é esta característica própria apenas desta idade que se espera que mude a atitude da sociedade.

Não se deve descurar o contexto cultural e o seu papel determinante na construção sociológica do conceito de velhice, designadamente nas vertentes social, cultural, espacial e temporal. Se as condições exógenas ao ser humano forem favoráveis, constituirão uma mais-valia significativa para todos, mas se as mesmas forem adversas, poderão conduzir a estados de saúde negativos com impacto quer mental, quer físico. Num estudo sobre o envelhecimento no feminino, sublinha-se que

Não é igual envelhecer no feminino e no masculino, nem no caso de ser casado ou viúvo, nem quando se tem uma rede social de amigos e vizinhos ou, pelo contrário, se é solitário (Nunes, 2005: 80)

Assim, seria importante adaptar a idade da reforma ao prolongamento da vida, flexibilizando funções e horários de trabalho, de modo a maximizar as potencialidades dos mais velhos, prolongando a sua vida ativa e permitindo, deste modo, uma gradual passagem à aposentação, menos discriminatória e estigmatizante.

Discriminatória e estigmatizante foi, em geral, a situação das mulheres em Portugal até meados dos anos 70 do século XX, década marcada pela promoção de igualdade de oportunidades entre mulheres e homens. Assiste-se a uma tentativa de entrada quase maciça da mulher no mundo do trabalho, tornando inevitável e de vital importância a conciliação dos vários papéis sociais (a vida profissional e a vida familiar) que desempenha. Esse desejo é dificultado pela manifesta falta de vontade do homem em assumir atividades até então exclusivamente femininas. O homem era considerado o patriarca, o *pater familias*, aquele que ordena e tem sempre o poder de decisão; à mulher era reconhecido um papel subalterno, esperando-se que fosse a esposa, a mãe, a dona de casa

exemplar. O facto de a mulher não ter vida profissional e permanecer em casa permitia-lhe cuidar quer dos mais novos, quer dos mais velhos. Com a sua aspiração ao exercício de uma profissão, coloca-se o problema de conciliar todas as tarefas que se espera que desempenhe cumulativamente. Deixa, assim, de poder apoiar os idosos da família que requerem atenção e cuidados especiais, o que força à organização do Estado social.

Fruto de uma maior longevidade e qualidade de vida, os elementos mais velhos da família passam, então, a ter de desempenhar funções que até aí não lhes estavam atribuídas, constituindo a retaguarda da família. A mãe que trabalha fora de casa e com horários que não são compatíveis com os horários dos filhos que ainda não adquiriram autonomia passa a contar com a colaboração desses elementos cuja disponibilidade lhes permite acompanhar os mais novos nas várias atividades escolares e extraescolares. As famílias têm maior longevidade, mas menos capacidade para enfrentar as urgências do quotidiano.

Embora esta situação hoje seja encarada com toda a naturalidade, há uns anos atrás o idoso era, muitas vezes, considerado incapaz de desempenhar qualquer tarefa com alguma responsabilidade, como a de apoiar os elementos mais jovens da família⁷.

Como já foi referido, no século passado, mulher e homem não tinham – talvez ainda hoje não tenham – direitos e deveres iguais. Esta situação agravava-se se a mulher ficasse solteira, pois com a idade estava mais sujeita ao isolamento, ao abandono de todos, era mais estigmatizada pela sociedade, especialmente se não tivesse qualquer enquadramento familiar, enquanto o homem era encarado de maneira diferente, pois não se sentia tão isolado, dado que ao longo da sua vida profissional tinha interagido com outras pessoas exteriores à família. Em situação de divórcio ou abandono do lar pelo marido, era muito mais fácil ao homem reorganizar a sua vida familiar do que à mulher, visto que a esta era dada a custódia dos filhos, se os houvesse.

Se pensarmos em termos de escolaridade, também esta passa a evidenciar alterações radicais. A taxa de analfabetismo das mulheres era praticamente o dobro comparativamente à dos homens. No Censos de 1991, as

⁷ Embora evidentemente constitua um testemunho ficcional, o conto de Teolinda Gersão intitulado

mulheres ainda representavam 60% dos indivíduos que não sabiam ler em Portugal. Tendo em conta a população portuguesa com mais de sessenta e cinco anos, a taxa de analfabetismo das mulheres era superior a quinze por cento, contrastando com a dos homens que se situava pouco acima dos oito.

Analisando o envelhecimento da população, e tendo por base os anos que medeiam entre 1960 e 2000 (INE, 2002: 188), verifica-se uma tendência de consistente crescimento da população mundial com mais de 65 anos que aumentou de 5,3% para 6,9%. O envelhecimento demográfico não evoluiu de modo uniforme em todas as regiões do mundo, pelos fatores anteriormente referidos que proporcionaram uma maior esperança de vida. Os países menos desenvolvidos apresentam taxas de crescimento positivas, contrariamente aos países mais desenvolvidos. Centrando-nos no caso português, a evolução também não é uniforme: a taxa é mais elevada no interior e mais baixa nos grandes centros e litoral norte e centro. A proporção da população idosa, que representava 8% em 1960, ultrapassou os 16% em 2001.

No mesmo estudo, verificámos que a maioria da população reformada inativa, em Portugal, é feminina, o que se justifica porque pertence “a uma geração à qual o exercício da atividade económica era quase exclusivamente da responsabilidade do sexo masculino” (INE, 2002: 195); no entanto, a mulher continua a desempenhar atividades domésticas, apesar da idade e mesmo sendo reformada, enquanto o homem só desempenha esse tipo de atividade por incapacidade do cônjuge ou se viver só.

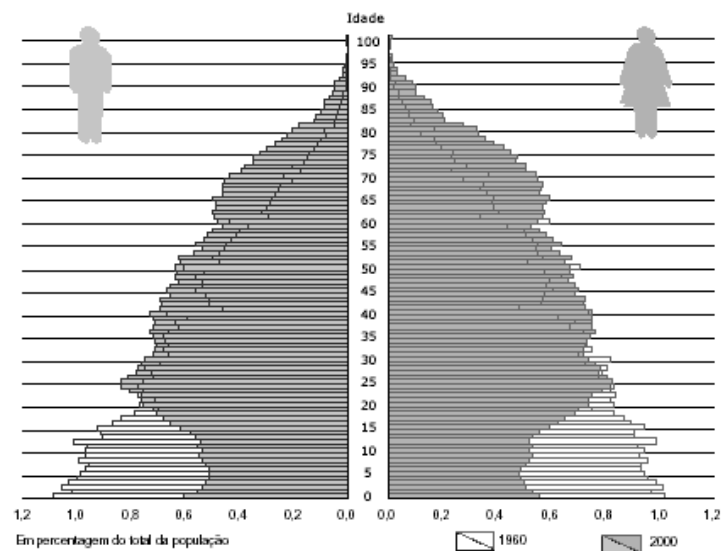
Se atendermos à longevidade, também esta apresenta valores diferentes entre os géneros. No último quartel do século XX, assistiu-se a uma alteração dos números da mortalidade. Se, até então, morriam mais mulheres que homens (o que se devia essencialmente a questões ligadas à reprodução, dado que muitas mulheres morriam ao dar à luz), neste final de século, a mortalidade masculina passou a ser superior à feminina, em quase todas as causas de morte.

Assim, verificamos que o número de idosas é superior ao dos idosos, especialmente se atentarmos nos anos da quarta idade, ou seja, acima dos setenta anos. Estamos, pois, perante uma feminização da velhice, de acordo com

“Avó e neto contra vento e areia” é ilustrativo deste paradigma de convivialidade familiar.

o estudo apresentado pelo Instituto Nacional de Estatística, em 2002, como ilustra o gráfico nele inserido e que aqui reproduzimos:

Figura I.1 - Pirâmide de Idades, Portugal 1960-2000



Fonte: INE/DECP, Estimativas e Recenseamentos Gerais da População

De acordo com dados do último Censos, a esperança de vida dos portugueses aumentou doze anos desde 1970. Independentemente de ter sessenta, setenta ou oitenta anos, do sexo, do grau de instrução, da situação de atividade ou inatividade em que a pessoa idosa se encontra, há que reconhecer que o "problema da velhice" não é a velhice em si, mas o modo como as pessoas se colocam perante ela. Há, pois, que desmistificar a velhice – a longevidade é uma das principais conquistas do ser humano e não um fardo que tem que se carregar.

Se nos perguntam se é legítimo daqui extrairmos ilações para caracterizar a sociedade portuguesa nestes domínios, diremos que sim. Com particular predomínio num tempo ou noutro, naquele nível social ou noutro, a literatura veicula algumas características da sociedade portuguesa, no que se refere à evolução do conceito de velhice ao longo dos três últimos quartéis do século XX.

Conscientes da natureza poliédrica do conceito de *velho*, estaremos mais aptos a entender com maior e melhor propriedade o posicionamento valorativo ficcionalizado pelas autoras que elegemos sobre a velhice, suas modulações e

processos de representação. É também inegável que os percursos de vida de cada uma das autoras, os meios sociais em que viveram ou vivem, as profissões que desempenharam, as ideologias assumidas e o tempo em que se passou a ação ajudam-nos a compreender, de algum modo, o retrato que traçaram da velhice, bem como as suas articulações, latentes ou explícitas, com o género feminino.

Como já referimos, o papel secundário atribuído à mulher na sociedade reflete-se na literatura e, independentemente do estilo ou da época literária, os escritores sempre retrataram a mulher no seu papel de dona de casa cuja educação visava a preparação para o casamento e um desempenho competente enquanto ‘fada do lar’. Mais não se esperava se a situação económica familiar fosse de desafogo; caso contrário, estava-lhe destinado ser empregada doméstica em ‘casa de família’.

Reflexo do baixo grau de instrução feminino, só em meados do século XIX irão surgir as primeiras publicações periódicas femininas escritas por homens,

(...) evidentemente de acordo com a representação que têm do que interessa ou convém às mulheres, do que vai ao encontro dos papéis que desempenham na sociedade a que pertencem. E tais jornais são dirigidos a um pequeno número de mulheres: as pertencentes ao grupo que além de saberem ler, dispõe de meios pecuniários que lhe permitam uma despesa supérflua (Leal, 1986: 355)

São publicações com uma existência muito efémera e que geram acesa polémica e, mesmo quando nelas colaboram algumas mulheres, a sua utilidade não parece consensual. Ao ser convidada para colaborar num jornal feminino, Maria Amália Vaz de Carvalho recusa, justificando-se que “as folhas diárias, as publicações efémeras, o jornal enfim, deve ser masculino porque só os homens têm o espírito positivo que esse género demanda” (ibid.: 358). No século XX, mantém-se a luta pelos direitos das mulheres, sobretudo no respeitante à instrução, e é só neste século que surge o primeiro jornal integralmente feito por mulheres, mas que recusa ser exclusivamente destinado ao público feminino.

Teolinda Gersão, em entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, por ocasião da atribuição do prémio do Pen Clube Português ao seu romance *Silêncio*,

rejeitava também a discriminação do género da escrita: “Do que francamente não gosto é dessa conversa de «escrita de mulheres». É uma atitude discriminatória, e que acima de tudo não faz sentido nenhum” (Alves, 1982: 8).⁸

Fernando Pernes, no seu discurso por ocasião da homenagem que a Câmara Municipal de Aveiro prestou a Maria Judite de Carvalho, reconhece que esta escritora é “ainda insuficientemente lida e entendida nos livros e nos quadros que nos deixou, a testemunharem em unísono a beleza, coragem e angústia do ser-se assim, consciência iluminada do segundo sexo, na terra dos homens... portugueses” (Pernes, 1999: 14).

Paradoxalmente, esta rejeição do rótulo de “escrita feminina” é acompanhada da tematização da condição social da mulher, confinada ao lar e manietada por códigos sociais. As jovens, numa tentativa de emancipação, procuram desempenhar outras funções, geralmente como datilógrafas ou secretárias, ainda que esse esforço de superação de uma subalternidade ancestral não seja consensualmente aceite pela sociedade. Talvez por isso, embora nos textos analisados de Maria Judite de Carvalho encontremos pintoras e atrizes, modistas e professoras (como se verifica em *Os Idólatras* e *Seta Despedida*), a maioria das mulheres dedica-se à vida doméstica e a fazer renda.

Encontramos, regra geral, a mulher como ser manifestamente subordinado ao homem. Sobre a imagem das mulheres na obra de Maria Judite de Carvalho, Urbano Tavares Rodrigues observou precisamente que “pode-se objectar que todas estas mulheres são como reflexos, que renunciaram a uma vida própria, independente do varão. Mas não é essa a condição de mais de 90% das mulheres portuguesas?” (Rodrigues, 1978: 199).

Contudo, não foram apenas as vozes femininas a inscreverem ficcionalmente o testemunho da condição da mulher na sociedade portuguesa; a escrita masculina não deixou de lhe conceder relevo ocasional. É, entre muitos outros, o caso deste excerto colhido em *Angústia para o jantar*, de Luís de Sttau Monteiro que sintetiza, com cáustica ironia, o estatuto subalterno do feminino:

⁸ Trata-se de uma convicção reiterada numa entrevista concedida ao programa televisivo *Câmara Clara*, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=7Q0a0qYiKO4>.

Gonçalo entrara um dia, à hora do almoço, em casa do porteiro dum dos seus prédios. A família estava reunida em torno da mesa. A mãe e os filhos comiam batatas fritas e o pai o único bife. Fora-lhe impossível não comentar:

– Então a carne é toda para si, João?

A mulher saltara logo a defender a casa portuguesa:

– Carne é para quem trabalha, Sr. Doutor.

O porteiro passara a manhã sentado numa poltrona no átrio do prédio, lendo *O Século*, enquanto a mulher varrera a escada, limpara a casa, cozinhou e olhara pelas crianças.

Parece-me que a Maria é quem mais trabalha nesta casa...

O porteiro, de pé, com o guardanapo na mão, esclarecera a situação:

– O marido sou eu, Sr. Doutor.

O marido é quem decide, é quem vai à frente, é quem come o bife.
(Monteiro, 1973: 30).

2. Poéticas da brevidade: conto, crónica, fragmento

Remonta à Antiguidade Clássica a origem da definição de género literário, não restando dúvidas de que houve momentos em que este foi considerado uma estrutura regulada por regras inflexíveis. Como salienta David Mourão-Ferreira,

Os géneros literários não passavam de moldes exteriores ao artista – de formas catalogadas, onde se lançavam, por intermédio de certas virtualidades técnicas, determinados resíduos experienciais (Mourão-Ferreira, 1950: 57)

Muitos escritores contemporâneos, contudo, rejeitam a inscrição da sua produção literária em qualquer categoria genológica estática. Com efeito, "basta echar una ojeada a declaraciones de autores actuales para encontrar por doquier descalificaciones de los géneros" (Berrio e Calvo, 1992: 87).

Embora a canónica conceção triádica – lírica, narrativa e dramática – tenha reunido mais consenso, a introdução de subgéneros levantou muitos problemas e posicionamentos teóricos nem sempre compagináveis.

Se a literatura parte da capacidade de comunicar e se esta, por sua vez, está sujeita às constantes alterações e variações culturais, sociais, económicas e históricas, significa então que os textos literários estão em permanente mutação, adaptando-se às necessidades, motivações e especificidades do seu autor ao longo da história da humanidade, pelo que é extremamente complicado estabelecer uma definição de uma qualquer tipologia textual, sem antes a situarmos na época em que foi produzida, sob pena de falsear a sua análise pelo incorreto enquadramento.

Este trabalho propõe-se, assim, analisar precisamente alguns géneros determinados pelo imperativo da brevidade: o conto, a crónica, o fragmento. Para além de constituírem modalidades narrativas breves, foi pela adoção destes géneros que as autoras atrás referidas mais recorrentemente glosaram a temática do envelhecimento.

Para tal, entendeu-se necessário proceder a um sucinto enquadramento

teórico, sem aspirações a qualquer exaustividade, de cada um destes subgéneros, de modo a contextualizar criticamente as tipologias textuais que constituirão objeto de análise deste trabalho. Se, por um lado, o conto e a crónica constituem géneros com fronteiras tipológicas definidas, por outro, o fragmento, sobretudo o de teor autobiográfico e memorialístico, levanta perplexidades classificativas, uma vez que pode acolher tipologias textuais diversas, confinando com outros géneros como o poema em prosa.

Julgamos não ter sido casual a escolha que as escritoras em análise fizeram destas tipologias textuais breves para abordar a temática da velhice. É uma etapa da vida onde mais acentuada se torna a noção da disjunção entre o tempo cronológico e o tempo psicológico, em que se tem a perceção de que se caminha vertiginosamente para o fim, pelo que é necessário saber gerir com rigor o tempo que ainda falta. O mesmo imperativo do fim iminente regula a lógica diegética das formas breves.

Poderemos considerar a existência de um paralelismo entre as características desta fase da vida humana e os géneros literários escolhidos, exigindo do seu autor uma essencialização de meios narrativos, tal como na terceira idade há que distinguir o que é importante do que é acessório. Nesta derradeira fase da vida, há maior propensão para o isolamento, a solidão, a reflexão, cuja perscrutação é particularmente evidente no caso do conto de atmosfera ou no fragmento intimista.

A intensidade patética, detetável em muitos destes relatos de envelhecimento, nos quais a dolorosa experiência da decrepitude do corpo é, regra geral, acompanhada da pungente solidão a que as personagens velhas se encontram votadas, é comunicada através de géneros narrativos cuja brevidade não deixa de ter importantes repercussões no ato de leitura. Com efeito, as estratégias de essencialização narrativa – condensação diegética, depuração verbal, captação do instantâneo – são indissociáveis da exploração de um específico efeito de leitura, em função do qual o leitor se torna cúmplice da pequena tragédia quotidiana destes velhos, como se a (escassa) vida que lhes resta se escoasse ao ritmo da história (breve) que se conta.

2.1 O conto

De entre todos os gêneros narrativos, julgamos poder afirmar com propriedade que o conto é, porventura, a forma mais antiga, já que a sua origem se perde no tempo. Muito remota é a memória dos contos transmitidos oralmente, quando ainda a maioria das pessoas não dominava a escrita: os contos populares chegaram até nós por herança oral e a sua finalidade pragmática ia da simples partilha convivial à necessidade de veicular um ensinamento ou moralidade.

À memória vem-nos, irresistivelmente, a lembrança de vários contos. Quem não conhece a história de Sheherazade que, com os seus contos fabulosos, todas as noites intenta distrair o rei que a condenara à morte?

(...) ele quer continuar a ouvir a estória na noite seguinte. O conto, enquanto vida, acaba encantando o rei. E Sheherazade, contando estórias, vai adiando a morte e prolongando a vida (*apud* Gotlib, 2006: 7)

Inevitavelmente, os contos passaram a fazer parte do mundo imaginário da nossa infância. Se a necessidade de conversar, de comunicar e de surpreender se encontra na origem dos primeiros contos, à medida que o tempo passa o conto assume outra dinâmica. Dado que constitui um instrumento privilegiado de conhecimento, de experiência e de instrução, durante séculos desempenhou uma inderrogável função exemplar e moralizadora. O conto tem subjacente o interesse pelo instante da vida, mas o seu narrador não deixa de manipular o relato e solicitar a colaboração do destinatário.

Ao conto popular, cuja transmissão era, na origem, predominantemente oral e revestia objetivo moralizante, constituindo um discurso anónimo que pretendia perpetuar um ensinamento, sucede o conto literário onde, desde logo, se rastreiam características diferenciadoras. Trata-se de um registo escrito e com um autor identificado. O conto literário será, em larga medida, o herdeiro do conto popular, pois nele residem “as suas raízes e referências”, segundo Michèle

Simonsen (*apud* Ramos, 2004: 68), tendo obviamente em conta as alterações decorrentes da evolução diacrónica e as influências inerentes ao contexto sociocultural da época de escrita. Este aspeto é salientado por Nadia Gotlib que o considera como “um modo moderno de narrar, caracterizado pelo seu teor fragmentário, de rutura com o princípio da continuidade lógica” (Gotlib, 2006: 55).

Acompanhando a dinâmica de evolução social, o conto também se metamorfoseia, confundindo-se, com frequência, com outras formas narrativas, nomeadamente a novela, sobretudo devido à brevidade. Muitas das definições do género contístico adotam esta perspetiva diferencial, em função da qual ele surge contrastado com outras formas narrativas. António Manuel Ferreira resume, nos seguintes termos, a orientação semântico-pragmática dos três géneros narrativos fundamentais : “O romance «elabora», o conto «limita» e a novela «comprime» ” (Ferreira, 2004: 108). Por seu turno, Aubrit, confrontando a novela e o conto, sustenta que “la nouvelle est une question, et le conte une réponse, la première présente des personnages aux contours un peu flous, le second plutôt des archétypes” (Aubrit, 1997: 114).

Nem só em critérios de natureza formal se apoia, contudo, a crítica para caracterizar a especificidade do género contístico. Sujeito às diferentes influências decorrentes de cada contexto epocal, o conto acusa também significativas alterações ao nível de conteúdo, pelo que Carl Grabo distinguiu cinco modalidades do género: o conto de ação, de personagem, de cenário ou atmosfera, de ideias e de efeitos emocionais (*apud* Gonçalves, 1995: 1270). No século XVIII, por exemplo, Voltaire coloca “as suas personagens ao serviço dos seus objectivos, transformando-as em caricaturas, *marionettes* articuladas por ele sob o manto da sua perspicaz ironia” (ibid.: 1270), introduzindo, assim, a voga do conto filosófico ou de ideias, segundo a terminologia de Grabo.

Ora, pela mestria estilística exigida ao contista, ele poderá, na opinião de alguns estudiosos, ser equiparado ao poeta que, partindo de um acontecimento interessante ou até de uma situação aparentemente banal – o *momento* –, constrói um texto sedutor, enredando o leitor numa teia que o impulsiona a prosseguir a leitura. Por essa razão, Julio Cortázar acentuou que “no conto vai acontecer algo, e esse algo será intenso” (*apud* Gotlib, 2006: 37). A receção

impressiva daí resultante está diretamente ligada à noção de brevidade, propriedade axial da retórica do conto, e também ao impacto que este causa no leitor. Com a intuição do momento conjugam-se as estratégias técnico-narrativas e os processos estilísticos. Azorín sustentou, aliás, que "el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso" (*apud* Ferreira, 2004: 163). Esta aproximação entre o conto e o soneto justifica-se em função dos traços tipificadores de ambas as formas: "concentração, concisão e harmonia arquitectural" (*ibid.*: 163).

No conto literário irão, desse modo, perpetuar-se algumas das características do conto popular: o tempo continua ainda a definir o limite da narrativa (predominam o sumário e a elipse) e não há lugar para intrigas secundárias. O número de personagens é reduzido, em consonância com a necessária brevidade do texto que constitui o seu crucial elemento caracterizador, concorrendo para a sua circulação e transitividade. A natureza desta brevidade – "pedra angular de uma formulação genológica do conto literário moderno" (Ferreira, 2004: 169) – é, no entanto, objeto de discussão, porquanto os teóricos se recusam a assumir que ela seja de natureza restritivamente sintagmática. Tchekov defendia que, no conto, "é preferível não dizer o suficiente do que dizer demais" e acrescentava que o texto tinha de ser claro, forte, compacto, mas escrito com objetividade: "Quanto mais objetivo, mais forte será o efeito" (*apud* Gotlib, 2006: 43). Esta assunção expressa do imperativo de brevidade textual é reforçada pela convicção generalizada de que, no conto, não deve sobrar nada, assim como, no romance, não deve faltar nada.

Assim, apesar da sua aparente facilidade, o conto é um género complexo e desafiante, dado que exige do seu autor um rigor de escrita sem concessões e uma premeditada economia de meios, de modo a conseguir apresentar com concisão todos os elementos tematicamente indispensáveis. Efetivamente, se procurarmos uma definição num qualquer dicionário ou enciclopédia, constatamos que, no que toca a este aspeto particular, todos os estudiosos coincidem, como justamente salienta V.M. de Aguiar e Silva

(...) o conto caracteriza-se por uma forte concentração da intriga, do espaço e do tempo, pela unidade de tom e por um número relativamente reduzido de personagens, dando escassa importância à narração e à

descrição. (...) Arte de sugestão centrado sobre a representação de um episódio, de um caso humano comovente, curioso ou invulgar, o c[onto] aproxima-se frequentemente da poesia, sem no entanto perder certo jeito analítico que lhe é peculiar (Aguilar e Silva, 1998: 1140)

Talvez resida nesta ‘forte concentração’ dos elementos diegéticos o principal atrativo do conto literário, para o qual, desde a sua emergência, escritores de prestígio têm vindo a reivindicar a cidadania literária. Na história da literatura portuguesa, o conto ocupa um lugar importante⁹, embora se possa afirmar que o género atingiu o seu apogeu em finais do século XIX, altura que coincide com profundas mutações socioculturais. A fortuna editorial que, nessa época, alcança permite considerá-lo um documento do quotidiano destinado à burguesia.

No conto literário, surgem atenuados, por exemplo, o carácter exemplar ou o objetivo moralizador, geralmente subjacente ao relato de transmissão oral, mas conserva-se, por outro lado, a função lúdica e de entretenimento. É ainda nesta época que o conto se difunde junto de outro tipo de público-leitor: o mesmo que consome os jornais e revistas da época que publicam contos de escritores de renome, lado a lado com as últimas notícias. A brevidade destas narrativas, a sua simplicidade e o seu pragmatismo cativam os leitores. A este propósito, Andrée Crabée Rocha argumenta que “o conto de resto casa-se bem com o temperamento português, feito de pronta emoção e rápida catarse” (Rocha, 1992: 214). Será, porventura, este facto que justifica a colaboração, cada vez mais ativa e frequente, de escritores de reputação consolidada em publicações periódicas, como foi o caso de Eça de Queirós, em cujos *Contos* são postumamente coligidas narrativas curtas, dadas à estampa em jornais, no decurso das suas últimas décadas de vida. Esta colaboração regular de escritores em jornais tornou também premente a questão da designação do seu ofício. Como lembra Aubrit, “Conteur ou journaliste? La frontière entre les genres est ici bien mince” (Aubrit, 1997: 112). Sublinhe-se que idêntica perplexidade foi também formulada a propósito da publicação de crónicas assinadas por escritores em jornais.

É durante a vigência do Realismo e do Naturalismo que se verifica uma

⁹ Sobre este assunto, vd. João Gaspar Simões (1981). *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das Origens ao Século XX*. Lisboa: Publicações D. Quixote, p.16.

abundante produção deste género narrativo que entra então num “período áureo, pois a sua brevidade serve perfeitamente a preocupação dos realistas em corrigir o seu meio, sobretudo porque essa brevidade lhes permite uma mais fácil divulgação junto do público” (Gonçalves, 1995: 1271). O minimalismo narrativo característico do conto não inibiu, ainda assim, inúmeros escritores de, durante esse período, cultivarem este género de modo assíduo, com destaque para Eça de Queirós, Fialho de Almeida ou Trindade Coelho. Este último, um dos mais destacados contistas da época, defendia as possibilidades do género, afirmando:

O conto é uma forma literária encantadora (...) o maior assunto, ou o mais complexo, cabe no conto (...) pelo que toca a emoção, o conto pode dá-la mais intensa, creio eu, do que o romance (...) em boa verdade, com efeito, custa mais fazer uma miniatura. (*apud* Ribeiro, 1994: 282)

No entanto, o meio de difusão jornalístico, permitindo ao conto atingir um vasto público-leitor, poderá, por outro lado, ajudar a compreender a sua subalternização canónica. Em Portugal, João Gaspar Simões, por exemplo, considerando a especificidade das formas romanesca e contística, propõe a sua destrição com base no seu espaço distinto de difusão: “Enquanto o romance cabe melhor no livro, o conto adapta-se melhor ao jornal, à revista ou ao magazine” (*apud* Ferreira, 2004: 97). Por seu turno, o escritor Vergílio Ferreira confessará, mais tarde, que encara a produção contística como um exercício intermitente de fruição lúdica: “Escrever contos foi-me sempre uma actividade marginal e eles revelam assim um pouco da desocupação e do ludismo” (*ibid.*: 101).

Na literatura contemporânea, o conto vai afirmar-se como um dos géneros literários mais versáteis, conquistando inegável estatuto literário, ainda que em disputada concorrência com o romance. Como vários estudiosos têm repetidamente sublinhado, o conto ocupa na contemporaneidade, de pleno direito, “uma posição própria em todas as instâncias da literatura, sem recearem a sombra do romance, e, sobretudo, sem necessitarem da sua luz dubiamente legitimadora” (*ibid.*: 100). O trunfo que representa a sua brevidade confere-lhe, face ao romance, a enorme vantagem da leitura de uma assentada, tempo durante o qual o escritor poderá dispor da atenção irrestrita do leitor. Grandes vultos da literatura portuguesa – como Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, José

Rodrigues Miguéis, Manuel da Fonseca, Miguel Torga ou Urbano Tavares Rodrigues, entre outros – vão, deste modo, revelar o seu apreço por este género narrativo, cultivando-o de modo exclusivo ou subsidiário. No território da escrita de autoria feminina, destacam-se os nomes de Irene Lisboa, Natália Correia, Sophia de Mello Breyner e, obviamente, Fernanda Botelho, Maria Isabel Barreno, Teolinda Gersão e Maria Judite de Carvalho, talvez a autora, de entre as que constituem objeto de análise nesta dissertação, que mais insistentemente cultivou este género.

Ao mencionar Sophia de Mello Breyner, não podemos deixar de destacar os seus *Contos Exemplares* (1962) pelas características das narrativas aí incluídas, onde a autora recupera o objetivo moralizante, mas imprimindo-lhes uma tonalidade lírica ou investindo-as de uma intenção irónica.

O conto detém, então, um lugar de destaque na produção literária portuguesa, o que é consensualmente reconhecido por vários teóricos, entre eles Andrée Crabbé Rocha que refere:

Assim, dignificado pelo número e mérito dos seus cultores, o conto começa a ocupar na Literatura Portuguesa um lugar proeminente e cheio de prestígio. E essa presença abre-lhe novas e promissoras perspectivas (Rocha, 1992: 214)

Julio Cortázar, contista argentino e teorizador do conto, aproxima o género da fotografia devido ao seu carácter fragmentário que lhe permite captar o presente, o momentâneo ou o temporário, sem antes nem depois. Na realidade, um qualquer acontecimento “recortado” do quotidiano pode servir de tema para um conto e não é impreterível que nele os factos sejam relatados em regime dinâmico e diacrónico. Distinguindo-se pela fixação estática do acontecimento, Cortázar correlaciona metaforicamente o conto com a fotografia. Inversamente, o romance é aparentado com o cinema (*apud* Gotlib, 2006: 67).

É precisamente esta sensação de “recorte” aquela que é proporcionada ao leitor dos contos de Maria Judite de Carvalho. O que, à primeira vista, parece uma banal situação quotidiana pode funcionar como núcleo de sentido polarizador do universo narrativo. Na homenagem que lhe prestou por ocasião da morte da autora, Carlos Reis destacou, na sua poética do conto, a intensidade significativa

de que as intrigas aparentemente simples surgem investidas, permitindo-lhes transcender o facto diegético e iluminar, na ocorrência mais simples, uma multiplicidade de sentidos ocultos:

Aprecio em Maria Judite de Carvalho o seu extraordinário talento de contista, associado à singular representação do mundo (...) o conto encontrou em Maria Judite de Carvalho uma cultora dotada de qualidades invulgares: as que permitem configurar, com precisão e equilíbrio no tratamento das categorias da narrativa, um pequeno mundo que, cabendo todo nas apertadas fronteiras de um relato breve é capaz de transcender essas fronteiras (...) prolongando-se em nós para além delas. Maria Judite de Carvalho soube fazê-lo como poucos contistas da nossa literatura. (Reis, 1998: 21)

Não foi apenas Maria Judite de Carvalho a deixar inscrita na sua prosa a sua condição de mulher do século XX, constrangida por papéis de género rigidamente codificados, na sequência de um regime autoritário que não autorizava qualquer voz social ao feminino. Essa dimensão obliquamente testemunhal é também comum às outras escritoras de cujos textos nos ocuparemos no decurso deste trabalho. Assumindo a sua condição indeclinavelmente feminina, quase todas recusam, com veemência categórica, o rótulo de “feministas”.

O facto de Maria Judite de Carvalho ter vivido uma parte da sua vida no estrangeiro numa época de profundas alterações – como o Maio de 68, em França – permitiu-lhe um contacto criticamente produtivo com outras culturas e modelos de escrita. Daí serem rastreáveis na sua produção ficcional breve, não raras vezes, as marcas de correntes literárias e de escritores tutelares que lhe legaram o sentido de rigor e de contenção narrativos. É, por exemplo, o caso de Tchekov – sobre quem, sintomaticamente, o escritor Vladimir Volkov observava que “peu de choses sont dites dans Tchekhov; la plupart sont suggérées ou fredonnées” (*apud* Aubrit, 1997: 89) –, Katherine Mansfield ou Virginia Woolf, essencialmente quando polarizam a narrativa em personagens femininas chamadas a protagonizar um qualquer acontecimento quotidiano, relatado de modo diegeticamente económico, por meio da exploração da sua capacidade evocativa.

Com efeito, ao lermos *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, ou *The Garden Party*, de Katherine Mansfield, é irresistível estabelecer, desde logo, um paralelismo no que toca aos sentimentos e situações das protagonistas destas narrativas com o universo temático e imaginário de Maria Judite de Carvalho. Confronte-se, a esse respeito, a protagonista woolfiana com a personagem de Graça de *As Palavras Pougadas*. Em ambos os casos, as diegeses alcançam uma dimensão que transcende o acontecimento que já não constitui a razão de ser da narrativa. Com efeito, nestes casos, “le récit se dissout dans un réalisme impressionniste pour ne capter que des fragments de réel, où l'intrigue cède le pas à la perception aiguë, presque clinique, d'états d'âme ou de conscience” (ibid.: 89) e, à semelhança de Katherine Mansfield, Maria Judite de Carvalho “ne décrit pas l'existence d'êtres, mais au moyen d'une coupe, d'un prélèvement, elle nous initie à leurs existences intimes, elle nous les montre non dans un enchaînement de faits mais dans un instant caractéristique” (ibid.: 90).

No conto moderno, estes traços revestem, assim, especial pertinência: a forma rigorosa, a concentração e a economia constituem as marcas distintivas que imprimem ao género um forte valor sugestivo e dramático, interpelando o leitor através do não-dito e do implícito. Na verdade, “cativar constantemente a atenção do leitor é uma função do bom contista, mas ao leitor, assim cativo, cabe a tarefa de preencher todos os espaços elípticos que o narrador vai deixando, no seu propósito de fazer do conto um texto compacto” (Ferreira, 2004: 166). Não é, portanto, raro que o leitor chegue ao fim da narrativa com a sensação de que nada de verdadeiramente significativo aconteceu, uma vez que é a rarefação da intriga que torna inadiável a participação hermenêutica do leitor que é chamado a preencher os hiatos semânticos do texto.

Uma linha ideotemática comum às escritoras abordadas neste trabalho é a representação da solidão, com particular incidência na feminina, consequência de uma sociedade cada vez mais desumanizada. Assim se compreende que todas elas cultivem predominantemente a narrativa de atmosfera, em função da qual “valorizam o carácter pessoal dos contos, (...) reflectem a liberdade do autor e a sua carga de personalidade” (Gotlib, 2006: 58). A este propósito, Enrique Imbert reconhece que o autor de qualquer conto “al escribir, pasó de un plano real al

plano estético” (Imbert, 1992:43), o que permite compreender que, com frequência, a narrativa se transfigure em prosa poética, dado que, mais do que apelar à reação do leitor ou relatar uma ação que se situa ou não no passado, se trata de exprimir um posicionamento subjetivo em face do mundo representado.

Revela-se, pois, missão particularmente difícil a de sintetizar as fronteiras genológicas do conto. Insistimos que a definição dos vários géneros literários não é tarefa tão linear como à primeira vista se pode crer e são inúmeros os impasses teóricos nela implicados. Rosa Goulart salienta esta dificuldade, ao afirmar que “supõe-se geralmente que, sempre que se trata do conto, se admite tacitamente que se trata de um género bem definido, cujos traços seriam facilmente reconhecidos pelos respectivos estudiosos” (Goulart, 2003: 8). Michel Arrivé, diligente estudioso da matéria, confidencia, a propósito da distinção entre conto e novela: “mon travail n’était pas si facile, pas si modeste” (Arrivé, 1987: 95).

Teolinda Gersão, uma das escritoras cuja produção narrativa breve elegemos como objeto de análise nesta dissertação, não deixa de, em entrevista concedida a um canal de televisão brasileira¹⁰, acentuar a complexidade da forma contística:

Achava o conto um género muito difícil. Obviamente comecei por aí (...). Achava o conto centrado em vez de ser em personagens em situações, onde não há espaço para desenvolver personagens, nem para desenvolver conflitos, porque ele é muito curto, não se pode espraizar, é muito concentrado e também não pode ter deslizes. O conto tem de ser tremendamente rigoroso. Eu achei que não era capaz (...) e a seguir comecei a escrever contos. Saíram, de repente, uma série de contos que ficaram no livro que se chamou *Histórias de ver e andar* que tem outra vez algo a ver com viagem, com infância. Eu escolhi o título porque *Histórias de ver e andar* era o nome que os árabes davam aos livros de viagens nos séculos XVI e XVII e a minha ideia é que hoje já não temos mundos a descobrir. Não é preciso viajar para longe para encontrar o insólito ou o desconhecido, basta olhar à nossa volta, dentro da nossa própria casa ou na porta ao lado. Há coisas a descobrir debaixo da superfície do quotidiano. O desconhecido mora ao lado; depende da maneira de ver e de andar. Portanto, andando pelas ruas de Lisboa, encontramos o quotidiano e, se pensarmos sobre ele, vemos muitas coisas que para nós também eram desconhecidas. Foi daí a génese dos contos.

¹⁰ http://www.youtube.com/watch?v=-Y1MKNaYT_4

Se, a propósito do conto, Julio Cortázar salienta tratar-se de um “gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos” (*apud* Gotlib, 2006: 10), Jorge de Sá não deixa de sublinhar que “o conto tem uma densidade específica, centrando-se na exemplaridade de um instante da condição humana” (Sá, 2005: 7). É sobre a análise de alguns desses instantes que agora nos deteremos.

Retratos de envelhescência

2.1.1. Maria Isabel Barreno ou a “alegria da pele”

Porque se nos atravessa o destino debaixo dos pés
em formas tão inesperadas?

Maria Isabel Barreno

Círculo Vicioso, coletânea de contos de Maria Isabel Barreno, dada à estampa em 1996, inclui cinco narrativas, sendo a penúltima intitulada “Significado oculto de um velho corpo”. É justamente esse conto que seleccionámos por nele se tematizar, de modo original, o envelhecimento feminino. A propósito desta coletânea, observou Maria Alzira Seixo:

O *Círculo Vicioso* é um livro de contos de estrutura orgânica, com cinco textos que se ordenam intercalando dois deles, contos breves, nos intervalos dos três mais longos, constituindo os breves como que excursos que podem ser tomados como explicativos, ou circunstanciais alusivos, dos textos longos, e articulando-se estes últimos num todo ficcional percorrido pelas mesmas personagens e ideias, embora possamos também fazer deles uma leitura autónoma (Seixo, 2001: 344-345)

O título da obra não nos parece casual, ainda que nele se recorra a uma fórmula idiomática consagrada pelo uso. O círculo, que tanto pode simbolizar o céu cósmico, e particularmente as suas relações com a terra, como figurar a passagem irreversível do tempo (Chevalier, 2010: 201), surge associado ao modificador "vicioso" que sugere a impossibilidade de iludir o tempo ou esquivar-se à realidade. Esta opinião é, aliás, confirmada por Paulo Santos, quando acentua que

O material contado flui não apenas como moda literária, mas como modo de observar e de sentir o mundo, que só pode ser sentido e observado se for vivido. Aí entramos no domínio dos referentes reais, o espaço contemplado: “Porque aquilo que o ser humano ‘inventa’ corresponde sempre a uma realidade existente”. Mas a ficção é um jogo (Santos, 1997: 276)

Esta leitura é também sustentada pelos restantes contos que integram a coletânea. Trata-se de textos onde o maravilhoso se cruza com o absurdo. Refira-se, a título exemplificativo, o caso da filha do mercador que se traveste, para dar continuidade ao negócio do pai desaparecido:

Era uma vez um mercador que voltou para sua casa, vários anos após ter sido dado como afogado ou morto (...) Sem hesitações, a jovem contou-lhe então toda a verdade: não havia genro, não houvera casamento. Ou, melhor, o genro era ela própria (Barreno, 1996: 51,55)

Quando o pai regressa com um jovem a quem prometera a filha em casamento, ela consegue convencer o marido a perpetuar a farsa criada por ela, pelo que vão alternando as suas identidades sexuais: ora se veste ela de homem, ora ele de mulher.

Ressalve-se que não é apenas nesta coletânea de contos que a realidade e o insólito surgem mesclados. A autora tinha já antes explorado idêntico expediente, como sublinha Maria de Fátima Marinho: “Ainda na mira de escamotear a disforia vivencial, não devemos deixar passar em claro a figura da donzela mascarada ou disfarçada de homem que ocorre em *Célia e Celina* e num texto de *O Círculo Virtuoso*, “A filha do mercador” (...) a verdade é que esta figuração ajuda a criar a tal realidade utópica” (Marinho, 2006: 208). Estas flutuações de identidade parecem pôr à prova tanto a competência hermenêutica do leitor, como a capacidade ficcional da escritora.

Logo no início do primeiro conto, numa espécie de autorrepresentação interna, surge uma escritora, personagem-autora em dificuldades para encontrar um tema que sirva para escrever um conto. Por outras palavras, “assistimos à simulação do fazer narrativo, personagens-autoras que criam outras, acabando por se confundir com elas” (ibid.: 212). No ensaio que dedica a esta obra, Maria

Alzira Seixo acrescentou que “em Maria Isabel Barreno domina, pois, a concepção de um tempo múltiplo e derivante, encarnado em entidades sobrepostas que realizam a experiência do singular em função de uma identificação com o diverso (...) O aleatório representa a visão de realidades alternativas” (Seixo, 2001: 348).

A sinestesia e a metáfora constituem talvez os processos retóricos que unificam todos os contos que compõem a coletânea. Em "Significado oculto de um velho corpo", verificamos que, ao ser confrontada com a visão do corpo jovem do rapaz das entregas, a velha é dominada por emoções e pensamentos interditados, por convenção, às mulheres da sua idade. Se, num primeiro momento, a contemplação admirativa do corpo jovem é lida como uma provocação a si e ao seu velho corpo, logo depois ele é desvalorizado em contraponto com o seu corpo que é metaforicamente equiparado a um pergaminho, isto é, a um testemunho tangível de uma vida pontuada de boas recordações e vivências, o que leva a velha a considerar-se em vantagem em relação ao jovem que tem perante si.

A diegese centra-se no exame do conflito interior de uma protagonista idosa sem nome. O conto inicia-se com a velha sentada a uma janela, meditando nas transfigurações sofridas pelo seu corpo:

Estava sentada à janela, com uma manta nos joelhos, olhando tristemente para fora.

Recordava: num corpo jovem há uma alegria dos ossos, uma alegria dos músculos, uma alegria da pele (...). Para onde se esvai toda essa alegria, tão substancial, tão essencial? (Barreno, 1996: 71)

Maria do Carmo Santos salienta que o lexema "corpo", escolhido para figurar no título, não é semanticamente irrelevante, acentuando que tanto o “corpo da personagem”, como o "corpo da narrativa" são "ambos espaços passíveis de leituras” (Santos, 2003: 78). Atrevemo-nos a ir um pouco mais longe e a acrescentar o plural à palavra personagem, visto que, quando avançamos na leitura, somos confrontados com o contraste, que a autora enfaticamente estabelece, entre o corpo da velha e o do rapaz.

É, por outro lado, revelador que a velha se encontre à janela a olhar “tristemente”, quando aparece, “assobiando”, o rapaz das entregas. Com efeito, se a janela simboliza a recetividade ao mundo exterior, também traça um limite entre a casa/refúgio, onde a protagonista se sente protegida, em virtude dos seus problemas de mobilidade, e o mundo exterior, inacessível e inóspito, prolongado no contraste entre as dificuldades da velha para ir abrir a porta – “Levantou-se com protestos vários do seu corpo” (Barreno, 1996: 71) – e a “arrogante juventude do rapaz” (ibid.: 72). É presumível que a personagem feminina, cuja idade não é referida, talvez por se tratar de pormenor pouco relevante, tenha uma idade avançada, a julgar pelas limitações físicas mencionadas que nos permitem compreender os seus pensamentos anteriores à chegada do rapaz. Não se conformando com os seus constrangimentos físicos, sente-se presa no seu próprio corpo. Assim, salienta-se o facto de que a mente e o corpo não envelheceram a idêntico ritmo, quando, ao observar o corpo do rapaz, a velha se recorda de como já tinha sido igualmente jovem.

A chegada do jovem e a sua evidente disponibilidade para ajudar, aliada à sua juventude e beleza exaltadas em tonalidade eufórica – “alegria dos ossos, uma alegria dos músculos, uma alegria da pele” – revela-nos um homem em toda a sua pujança, mas o voluntarismo evidenciado pelo rapaz suscita na velha uma irreprimível revolta. De facto, “a velha percebe a condescendência do rapaz, que desperta a personagem através do sentimento de revolta” (Santos, 2003: 80). Posteriormente, o jovem acaba por se revelar uma tentação, corporizando o fruto proibido que deve ser degustado e apreciado, fazendo ressurgir na velha desejos e apetites sexuais há muito recalcados na sua memória:

Foram essas memórias que ela escutou com atenção: não só as dores e cansaços se gravam na carne, mas todas as outras memórias da vida, os desejos, prazeres e alegrias mansas, fazendo do corpo uma escultura viva para quem o quiser escutar. (Barreno, 1996: 73)

Esta analogia metafórica entre corpo e escultura evoca irresistivelmente as reflexões de Marguerite Yourcenar: “No dia em que uma estátua é acabada, começa, de certo modo, a sua vida. Fechou-se a primeira fase em que, pela mão do escultor, ela passou de bloco a forma humana; numa outra fase, ao correr dos

séculos, irão alternar-se a adoração, a admiração, o amor, o desprezo ou a indiferença” (Yourcenar, 1983: 49).

A tonalização erótica do encontro entre a velha e o jovem é indisfarçável, uma vez que a decrepitude física não dissolve as memórias acordadas por aquele corpo jovem. Essa impetuosa pulsão libidinal é logo reprimida, porventura por não ser coadunável com a sua condição de mulher velha, o que a leva a reconvertê-la numa bem mais previsível atitude maternal, a única que a sociedade lhe permite:

Olhou o jovem corpo do rapaz que agora caminhava à sua frente de regresso à porta, e sentiu agudíssimas saudades de carne firme e jovem: da sua, daquela que a sua entrelaçara. Avançou a mão e quase palpou sofregamente uma nádega, mas em vez disso sua mão foi baixar maternalmente sobre o ombro do rapaz. (...) era como um gesto eterno onde se acumulavam estremecimentos e ardores, orgasmos, carícias maternas, tudo aquilo que nos momentos de sua execução havia sido separado, fragmentado, pelo tempo e pelas convenções. (Barreno, 1996: 73)

Verifica-se, contudo, que a velha mantém o fascínio de mulher irresistível de outrora, dado que, “apesar de velho, aquele corpo tem seus desejos e ainda está vivo” (Santos, 2003: 80). Exercendo sobre o rapaz uma extemporânea capacidade de encantar, nem por isso ele deixa de patentear uma atitude de repulsa pela velha, ainda que, numa flagrante dessintonia grotesca, ela assim não o entenda:

Sorriu prolongadamente (...) e o rapaz olhou-a hipnotizado, como um pássaro olha uma serpente (...) tivesse ela dito que sim, ter-se-ia precipitado dentro de qualquer caldeirão fervente. Que curiosidade e que fascínio lera nos olhos do rapaz do leite; que perplexidade tão absolutamente muda a do jovem macho face à velha fêmea. (Barreno, 1996: 76)

A questão do desejo e da sexualidade na velhice constitui um preconceito antigo. Se, até então, a vivência erótica é assumida com naturalidade, passa a ser tabu falar deste tema na velhice, porquanto se acredita que não há nela lugar para o desejo nem para a fruição erótica. Ainda que seja notória alguma condescendência no que respeita ao desejo masculino, a mulher velha é

fortemente estigmatizada como ser sexuado e sexual. Susana Moreira de Lima coloca em evidência este preconceito nos seguintes termos:

Normalmente a vida sexual de uma mulher mais velha é alvo de chacotas, comentários, especialmente quando se trata de um relacionamento com homem mais jovem. Quando se trata do envelhecimento do corpo feminino, há ainda mais rigor desse olhar e a sexualidade da mulher velha é geralmente vista como inexistente ou inadequada (Lima, 2006: 1).

Note-se que o registro figurativo – traduzido em metáforas como “seu corpo era um texto vivo” (Barreno, 1996: 74), “caçadores ubíquos” (ibid.: 75), “tivesse ela dito que sim, ter-se-ia precipitado dentro de qualquer caldeirão fervente”, “quantas passagens secretas apontadas nesse território de mudez”, “deixam os outros vir naufragar de encontro aos seus seios” (ibid: 76), ou na comparação “o rapaz olhou-a hipnotizado, como um pássaro olha uma serpente” (ibid: 76) – comunica a imagem da mulher fatal, cujo poder de encantamento é semelhante ao da enigmática serpente bíblica, veloz e feroz, que se enrola, enlaça e aperta, “duplo símbolo da alma e da libido” (Chevalier, 2010: 595). Disso mesmo são testemunho os vários pensamentos que dominam a personagem em determinado momento, embora reconhecendo marcas da sua decadência física: “E nesse momento descobriu em si essa atenção nova que a possuía, o olhar que renovava sua configuração” (Barreno, 1996: 75).

A protagonista não demonstra qualquer pudor em expor a sua velhice, a decrepitude do seu corpo representado, de forma muito peculiar, pelo rosto desfigurado que exhibe uma boca sem dentes: “Com a boca escancarada. Ainda não pusera a dentadura” (ibid.: 75). Maria do Carmo Santos justifica esta atitude, notando que a máscara por ela utilizada anteriormente se tinha tornado redundante. Por isso, ela agora podia sorrir de modo irrestrito, exibindo a falta de dentes. A velha “assume livremente seus fantasmas, assusta o rapaz (...) o desmascaramento causa um desconforto, tornando-se assustador” (Santos, 2003: 83).

O retrato da velhice que é esboçado neste conto, de forma simultaneamente tão crua, grotesca e pungente, é um dos eixos de homologia que este apresenta com outras narrativas em análise neste trabalho:

Os músculos confrangiam-se em desobediências diversas, a pele autocomprazia-se numa imaginação de papel franzido e insensibilidade (...) e a própria imobilidade era um peso com durezas álgidas. (Barreno, 1996: 71)

Estou a viver como uma espécie em vias de rápida extinção, ao lado da minha irmã, também ela invadida pela poeira branca do tempo, a esboroar-se rapidamente (...). Quando nos cruzamos no corredor, cada uma de nós a passo de quem não quer partir ovos para fazer omeletes, eu sinto o arrepio de viver asilada num tempo irreparável. (Botelho, 2003: 29)

A velha sorri de si para consigo, ou então partiu para qualquer lugar e deixou o sorriso como quem deixa um guarda-chuva esquecido numa sala de espera. (...) Uma velha de cabelos pintados de acaju, de rosto pintado de vários tons de rosa, é certo que discretamente mas sem grande perfeição. A boca, por exemplo, está um pouco esborratada. (Carvalho, 1995: 41)

Nas narrativas analisadas, é verificável uma débil individualização das personagens; com efeito, a maioria não tem nome, sendo referida simplesmente por "a velha", ou, em alternativa, pelo pronome pessoal de terceira pessoa ("ela"). Neste conto, encontramos unicamente duas personagens, designadas como "a velha" e o "rapaz do leite", e o facto de não terem nome torna explícita a sua natureza paradigmática e transindividual.

Também o estatuto do narrador aproxima os textos analisados. Sendo, regra geral, não participante, o narrador detém uma posição privilegiada, porquanto tem acesso ao que as personagens sentem ou pensam, exprimindo algum envolvimento emocional, patente nas fórmulas designativas de "velha", "velhinha" ou, simplesmente, "ela". A escassez dos diálogos é compensada pela frequência do monólogo interior e da digressão reflexiva que marcam, de modo mais expressivo, não só o insulamento da velhice, mas permitem também a transcrição da intimidade das personagens:

Ele inquietava-se porque não sabia o que transparecia naquele gesto, naquela voz, pensou a velha. Mas ela sim, sabia (...). Mais timidamente, agora, achou ela o que a encorajou. (Barreno, 1996: 73)

À tendência para o anonimato das personagens corresponde também uma diluída localização espaço-temporal da intriga. Sabemos que, no conto em análise, a ação tem lugar em casa da velha, iniciando-se na sala onde está sentada a olhar pela janela. Prossegue junto à porta, onde se depara com o rapaz do leite e onde, após alguns minutos, se despede dele, depois de se terem deslocado à cozinha, à despensa e ao vestíbulo. No que diz respeito aos informantes temporais, também estes são intencionalmente vagos: "nesse momento" (ibid.: 71, 75), "há tanto tempo" (ibid.: 72), "agora" (ibid.: 73, 75), "já" (ibid.: 75), "então" (ibid.: 76). Se, no que se refere ao espaço, este se circunscreve ao ambiente doméstico da velha, também a duração da ação é limitada, podendo mesmo supor-se que não terá excedido breves minutos. Embora as formas verbais se encontrem predominantemente no pretérito perfeito e imperfeito, são vários os casos em que comunicam um episódio que se desenrola num presente durativo. Esta lógica de condensação diegética – restrição do âmbito espaço-temporal, economia de personagens e unidade de ação – é indissociável da específica gramática de brevidade contística.

Revelando-nos a inesperada intimidade e as inconfessáveis pulsões de uma mulher idosa, insinuando a sua solidão afetiva e sexual, o conto termina com a decisão final da protagonista que constitui um verdadeiro grito de libertação: "Conquistara o mesmo poder e recusar-se-ia a escondê-lo, nenhum pudor iria impedi-la de o usar" (ibid.: 76). Esta descoberta de um poder que há muito julgara ter perdido instila-lhe novo ânimo e irreprimível vontade de viver. Num efeito de remissão anafórica, este epílogo reconduz-nos à interrogação retórica inicial: "Para onde se esvai toda essa alegria, tão substancial, tão essencial?" (ibid.: 70).

Este conto mobiliza, por outro lado, a retórica do grotesco patente na descrição física da velha: "despediu-se do rapaz sorrindo-lhe abertamente. Com a boca escancarada. Ainda não pusera a dentadura" (ibid.: 75); "Sorriu prolongadamente, mostrando gengivas e língua" (ibid.: p.76); "agudíssimas saudades de carne firme e jovem (...). Avançou a mão, e quase palpou

sofregamente uma nádega” (ibid.: 73). Por momentos, a protagonista é figurada como irresistível mulher fatal, alheando-se da sua idade e da ruína física a que o seu corpo chegou e assumindo, com ostensiva exuberância, o desejo sexual que uma sociedade repressiva não concebe e não concede. Este retrato físico da velha, bem como a sua postura, evidenciam o grotesco associado à “ideia de distorção degradante de padrões canonizados (...) simultaneamente confrangedora e derisória (...) que representa uma aberração por aliar o que é incongruente na «ordem ideal»” (Monteiro, 1997: 894). Sobre este passo do conto, comenta Maria do Carmo Santos que, “após descrever todo o erotismo despertado nela pela presença do jovem, o narrador brinca com o leitor. Quando parece que a velha vai tocar o rapaz, num gesto audacioso, a mão em vez de pousar nas nádegas baixa “maternalmente sobre o ombro do rapaz” (Santos, 2003: 81). Pelo temor que o seu inesperado comportamento infunde no rapaz, o regime do grotesco “semble alors glisser vers le fantastique” (lehl, 1997: 25).

Como salienta W. Kayser, o grotesco “encontra formas de conteúdo e da expressão cuja estruturação se rege por uma poética da anormalidade e da incongruência em relação a cânones vigentes” (*apud* Monteiro, 1997: 900). Surge-nos, neste conto, numa versão que, antes de mais, pretende estabelecer o contraste grotesco entre o vigor da juventude e a decrepitude. Esta repentina atração física na velhice assume contornos tragicômicos, suscitando no leitor um misto de repulsa e compassividade por aquela figura decadente que exhibe a sua atração deslocada, para logo a reprimir, não sem antes dar angustiado testemunho da sua condição. Após a partida do rapaz, a velha ri-se. Trata-se de uma atenuação do trágico pelo derrisório. Talvez se ria de si, da sua divagação imaginária, da sua fantasia momentânea, mas também da esquiva perplexa e da repulsa do rapaz: “E ela riu, então, em gargalhadas grandes e impenitentes”. Apesar de tudo, a velha salda-se vencedora: “Conquistara o mesmo poder e recusar-se-ia a escondê-lo; nenhum pudor iria impedi-la de o usar” (Barreno, 1996: 76). É a esta ambivalência que Bakhtine se refere, assinalando que “le grotesque signifie une prise de possession du réel” (*apud* lehl, 1997: 13). Maria do Carmo Santos sustenta esta mesma opinião, ao afirmar que “no final, a velha fica com um riso vitorioso. Reverte a situação e uma espécie de prazer instala-se em

seu íntimo (...) mesmo sendo o seu um corpo envelhecido pelos anos, guardava ele mistérios de maturidade e erotismo próprios da mulher” (Santos, 2003: 84).

O facto de se encontrar confinada ao espaço doméstico confronta-a irremediavelmente com a consciência da sua finitude. Tudo o que a rodeia projeta metonimicamente o seu aspeto físico, prefigurando a sua decadência. O lar que, ao longo da sua vida, significou decerto refúgio e porto de abrigo converte-se, uma vez atingida a velhice, em cárcere. Análogo emparedamento, em função do qual o lar permite entrincheirar-se do mundo, aparece tematizado no conto “A Velha”, de Teolinda Gersão.

No que respeita ao confinamento e à solidão vivida entre quatro paredes, a protagonista do conto de Maria Isabel Barreno aproxima-se flagrantemente da personagem que protagoniza o conto de Maria Judite de Carvalho intitulado “A Cidade do Êxito”, onde se descreve “a pequena casa de rés-do-chão e primeiro andar onde nascera, vivera e morria a velha senhora Bruce” (Carvalho, 1969: 138). Também ela, limitada na sua mobilidade, recebia a visita ocasional do rapaz do supermercado, rodeada de “recordações de família” e de “velhas fotografias amarelas” (ibid.: 140).

Este parece, pois, ser o destino comum destas velhas. Prisoneiras em casas tão arruinadas como os seus corpos, vivem rodeadas pelos objetos que laboriosamente colecionaram e são permanentemente assombradas pela memória vívida dos seus entes queridos que já partiram. Tão velho como a “Velha” é, pois, o ferro de engomar que já tinha cinquenta anos, a carpete desbotada e gasta que se menciona em “Uma varanda com flores”, “os objectos do tempo da sua vida” que aparecem em “Impressões digitais”, ou o rádio em “Adília e as vozes”. São eles os vestígios de um tempo extinto.

2.1.2. Maria Judite de Carvalho ou a contabilidade dos dias vazios

Seta despedida não volta ao arco

Maria Judite de Carvalho

Ainda que em anotação lateral ao estudo dos contos de Maria Judite de Carvalho, não será inoportuno salientar, como já foi sublinhado pela crítica, que coletâneas como *Tanta Gente*, *Mariana*, *As Palavras Pougadas*, *Os Idólatras*, *Seta Despedida* ou *Além do Quadro* apresentam a singularidade de a primeira narrativa que as constitui ser a mais extensa e, revelando a sua importância semântico-estrutural, apresentar um título epónimo. Esta circunstância explica que alguns críticos, entre eles João Gaspar Simões, tenham rejeitado a sua classificação como contos. A propósito de *Tanta Gente*, *Mariana*, argumenta o crítico presencista: “Tem oitenta páginas o trecho que justifica o seu título, por isso mesmo nos atrevemos a chamar-lhe «novela»” (Simões, 1981: 279). Assim, a sua extensão e tessitura narrativa não parecem permitir a sua integração no género contístico.

Uma leitura transversal da produção narrativa breve de Maria Judite de Carvalho demonstra a crucial relevância da experiência do tempo em detrimento do acontecimento que impulsiona a narrativa, revelando o talento ímpar da autora para criar personagens investidas de uma impressionante profundidade psicológica, fruto da sua inserção – mas também, por vezes, tentativa desesperada de evasão – numa sociedade desumanizada, no interior da qual não conseguem encontrar o seu próprio espaço. Esta densidade psicológica das suas figuras ficcionais foi reiteradamente destacada pelos críticos. Gaspar Simões, por exemplo, elogia a sua qualidade ficcional de criar

(...) criaturas humanas combalidas e magoadas, feridas pela vida, tão delicadas e sensíveis que tudo as magoa, tudo as desilude, tudo as decepçiona, eis as personagens de Maria Judite de Carvalho, eis a humanidade dos seus livros, eis os seres, especialmente femininos (...) Maria Judite de Carvalho habituou-se a analisar-se a si própria e a analisar as suas personagens, desdobramentos felicíssimos da sua magoada personalidade, da sua angustiada concepção do Mundo. (Simões, 1981: 286-287)

Na mesma linha, José Manuel Esteves destaca as isotopias centrais que conferem uma inconfundível tonalidade disfórica ao universo ficcional da autora de *As Palavras Poupadas*:

A sua obra erige como lugares centrais a solidão, a incomunicabilidade, os desencontros, a frustração humana, a efemeridade da vida, as múltiplas violências que se abatem sobre nós no quotidiano, a inexorabilidade do tempo que passa e que nos vai deixando cada vez mais esvaziados, secos, despidos, sós.

Esta obra feita em solidão, é também feita de solidão (...), mas onde brota a fonte da lucidez de um olhar magoado sobre a existência humana e a dificuldade de viver. (Esteves, 1999: 23)

Para além da espessura humana das suas personagens, também a linguagem é sujeita a um insistente processo de depuração, abrindo nela um espaço para o silêncio e o não-dito que se converte em verdadeira estratégia retórica. Na sua indeterminação e abertura semântica, os textos parecem, por vezes, inacabados, porque apenas o essencial é enunciado, impondo como inadiável a reflexão. É evidente a implicação que a autora solicita do seu leitor, levando-o a aproximar-se empaticamente e viver, por interposta ficção, o drama das personagens como se fosse seu, fazendo-o transcender, em muito, o papel de simples recetor de um texto puramente ficcional. Como sintetizou Fernando Pernes, Maria Judite de Carvalho “soube cristalizar na língua portuguesa a verdade perene desse ser mulher, desvendado em auto-reconhecimento introspectivo” (Pernes, 1999: 14).

Importa, desde logo, esclarecer que a ordem adotada na análise dos contos não foi aleatória, mas antes determinada pela sua data de publicação. Partimos, portanto, da análise das narrativas coligidas em *Tanta Gente, Mariana*, obra inaugural, até *Seta Despedida*, última coletânea da autora publicada em vida. Acreditamos que, em particular no último conjunto de contos, onde

manifestamente se torna mais insistente a tematização do envelhecimento, da doença e da morte, não é de todo irrelevante a sua coloração autobiográfica, como aliás tem sido destacado:

Seta Despedida é a colectânea de contos que mais alude à temática da velhice. De facto, as personagens centrais de todos os contos, à excepção de quatro, são homens e mulheres mais velhos (...) a autora estava na idade da reforma e talvez o facto de sentir na pele a velhice e a decadência que ela comporta a todos os níveis justifique a predilecção pelo tema. (Araújo, 2006: 6-7)

Tanta Gente, Mariana, a obra de estreia de Maria Judite de Carvalho, e, porventura, a mais emblemática das suas coletâneas, reúne oito contos. De entre estes, apenas três se centram numa personagem masculina, o que pode ser tomado como sintomático da necessidade da afirmação da voz autoral feminina à época de composição dos textos. Na realidade, “todos os livros de autoria feminina publicados por volta desta altura são protagonizados por mulheres jovens, activas e independentes, que tão bem demonstram o papel que lhes coube na sociedade do pós-guerra” (Almeida, 2005: 23).

Esta coletânea não representa apenas um marco fundamental na carreira literária de Maria Judite de Carvalho; reconstitui, sob a ótica feminina, uma época e uma sociedade através do seu olhar crítico e de uma irónica subtilidade:

Cependant elle est un écrivain presque inconnu et ses œuvres sont épuisées ou se trouvent difficilement dans les librairies. Ecrivain de ceux qui n'ont pas de parole, souvent en situation de profonde solitude et d'incommunicabilité extrême, ses personnages sont pour la plupart des bannis qui vivent des situations sans issue. Ecriture épurée, fine et percutante, percée par une fine ironie, où l'on peut déceler une vision désenchantée du monde et au même temps une hyper lucidité critique et moderne, une sorte de pulsion vitale face à un monde plein de débris et d'inhumanité¹¹.

A prevalência deste ângulo de apresentação feminino torna-se, desde logo, evidente no conto “A avó Cândida”. Nele, é-nos apresentada a vida de duas

¹¹ Texto apresentado no *Colloque International Maria Judite de Carvalho: thèmes, représentations, genres, style - 50 ans après la parution de 'Tanta Gente...Mariana*, disponível em http://lauroantonioapresenta.blogspot.pt/2009_11_01_archive.html. (sem indicação do autor)

mulheres de gerações diferentes, avó e neta – Cândida e Clara. Clara encara a velhice como uma forma de libertação: “Acordar velha seria o ideal. Não um pouco velha com alguns cabelos brancos e rugas a ter que disfarçar... Não. O que ela gostaria era de acordar totalmente velha, velha como a avó Cândida” (Carvalho, 2011: 67).

O narrador, conquanto heterodiegético e onisciente, envolve-se subjetivamente na efabulação, diluindo-se, por vezes, as fronteiras entre o seu discurso e as reflexões e monólogo interior de Clara. A indistinção vocal entre narrador e personagem acentua a natureza intimista desta escrita. Confrontamo-nos com uma personagem jovem que inveja a velhice de outra, porque supõe que a idade lhe proporcionará liberdade e independência das constrições sociais. Julga que a velhice lhe permitirá ser genuinamente ela própria: “Que coisa boa poder finalmente ser ela, natural mesmo por pouco tempo, sem mentira” (ibid.: 67). Aspira, assim, a aceder a essa fase da vida, presumivelmente porque a sua referência modelar seja a avó Cândida que parece possuir um desafogo económico e uma estabilidade emocional que Clara ainda não conquistou. Recorre, assim, à avó, embora esta critique insistentemente o seu estilo de vida: “A avó servia-se sempre desses pedidos para lhe pregar um pouco de moral, antes de lhe passar o dinheiro para a mão, naturalmente.” (ibid.: 70). Encontramos, assim, neste conto, duas personagens femininas que, no nosso entender, assumem o mesmo relevo ao longo da diegese, embora a mais velha revele ser uma personagem de conceção mais complexa, dado que nada permite pressagiar a revelação que virá a ter lugar no epílogo da narrativa.

É-nos apresentada, em primeiro lugar, Clara, uma jovem mulher que, lutando pela sua independência, saiu de casa dos pais e foi morar sozinha. No entanto, não usufrui de total independência económica, pois, ocasionalmente, recorre à ajuda financeira avó. Revelando indiscutível coragem, uma vez que, naquela época, não era frequente as jovens abandonarem a casa dos pais antes do casamento, desempenha uma profissão tipicamente feminina, trabalhando como secretária: “O cesto já estava cheio de papéis porque toda a manhã e toda a tarde tinha acumulado erros sobre erros. Apetecia-lhe partir a máquina” (ibid.:

68). Uma vez que se trata de um trabalho mal remunerado, a sua independência económica está sempre comprometida, mesmo quando se trata do simples conserto do salto do sapato ou da compra de umas meias: "as meias estavam estragadas e ela sem dinheiro para comprar outras. Onde o fim do mês ainda vinha! Havia também o alto do sapato" (ibid.: 68).

No polo oposto, encontra-se a avó Cândida, a matriarca da família. Viúva há muitos anos, foi chamada a assumir a gestão do património familiar: "Tenho tido muitas despesas nestes últimos tempos. Contribuições, obras" (ibid.: 72) A sua descrição física e psicológica é-nos comunicada por interposto olhar de Clara: "oitenta anos"; "A sua grande cabeça branca, de caracóis sedosos, leves, esvoaçantes (...) braço esquerdo, tão gordo que mal se podia dobrar"; "tão antiga e tão puritana"; "A avó fulminava-a com o seu grande olhar muito apoiado e transparente" (ibid.: 71); "a atava com uma linha ao pé do *fauteuil* para não a deixar fazer maldades"; "A avó sempre tivera o acordar rabugento" (ibid.: 72).

Será a gata, *Boga*, que Clara lhe oferecera, que permitirá desconstruir a imagem rígida e autoritária que a neta formara da avó. Naquele dia, vai visitá-la com intenção de, de novo, lhe pedir dinheiro. Enquanto aguarda em silêncio que a avó acorde, a gata "deu um piparote no cesto. Algumas bolas de papel espalharam-se pelo chão. A *Boga* bateu numa delas com ar displicente e a bola foi tocar nos pés de Clara" (ibid.: 73). Esta alisa o papel e a primeira frase – "Minha Cândida adorada" – desperta-lhe a curiosidade para continuar a ler, julgando tratar-se de uma carta de amor escrita pelo avô. Acaba, deste modo, por descobrir tratar-se de cartas de amor que lhe foram endereçadas por vários homens que, ao longo dos anos, foram seus amantes. Por fim, encontra, entre estas, a carta que o avô Albino escrevera antes de se suicidar:

Era uma carta de adeus do avô Albino em que ele se despedia da avó Cândida e lhe explicava a razão por que ia dar um tiro nos miolos. Essa razão era ter sabido que ela o atraía, que ela o atraía sempre (ibid.: 74)

O brutal impacto desta revelação em Clara e o grito subsequente não conseguem já fazer despertar a avó Cândida, uma vez que esta "tinha partido havia muito" (ibid.: 75). O remate inesperado do conto torna explícita a ironia

antifrástica do nome da protagonista, cuja candura se veio a revelar falaciosa.

Esta evidente ironia onomástica parece indissociável de uma crítica de costumes dirigida a uma sociedade hipócrita, em que estrategicamente se ocultam os vícios e pequenas traições que ameaçam o postigo teatro social. Ficamos a dúvida sobre se as constantes repreensões dirigidas pela avó a Clara tinham como objetivo que aquela não incorresse nos mesmos erros, poupando-a aos dissabores por que passara e à culpa dilacerante que, provavelmente, carregaria pelo facto de o marido se ter suicidado devido às suas infidelidades, ou se, pelo contrário, se destinavam a alimentar a imagem de matriarca “puritana” (ibid.: 71) que, por estar “totalmente velha, velha como a avó Cândida, velha sem remissão” (ibid.: 67), ao sentir que o seu fim se encontrava próximo, resolvera desfazer-se de todas as recordações, de modo a que o seu segredo morresse com ela.

Esta narrativa justapõe, em simetria invertida, episódios da vida de uma avó e da neta: amada por vários homens, a primeira; abandonada pelo homem que amava e que lhe confidenciara que se ia casar com outra, a segunda.

Cumprindo as prerrogativas compositivas do género contístico, vários informantes tornam explícito o imperativo de brevidade temporal: a ação inicia-se de manhã; temos, pouco depois, a indicação de que são quatro da tarde – “Agora eram quatro horas” (ibid.: 69) – e, mais tarde, são “Quase cinco e meia”. Não obstante, é o tempo psicológico que surge investido de verdadeiro protagonismo, como se torna evidente nos passos seguintes: “era tão aborrecido ter de viver por força dias assim”, “O tempo estendia-se ... «Quem me dera hibernar como um bicho»” (ibid.: 67), “e ela sem poder ir-se embora” (ibid.: 72). Por outro lado, num conto com escassas oito páginas, deteta-se uma reveladora frequência da conjunção subordinativa causal *porque* (que ocorre treze vezes), da conjunção coordenativa adversativa *mas* (usada vinte e nove vezes) e da expressão *já não*, também de emprego reiterado. São estes índices morfossintáticos que permitem estabelecer o contraste entre a vida daquelas mulheres de gerações diferentes, contrapondo a infelicidade sentida por Clara à vida da avó que ela julgava serena, feliz e verdadeira. A realidade de ser-se velho em nada corresponde à fantasia idealizada por Clara: “Que boa coisa poder finalmente ser ela, natural mesmo por

pouco tempo, sem mentira” (ibid.: 67). Também na velhice a lei que triunfa parece, ainda e sempre, ser a da aparência.

“Uma varanda com Flores” e “A sombra da árvore” constituem, respetivamente, o terceiro e quinto contos incluídos em *As Palavras Pougadas*, coletânea publicada em 1961 e composta por nove contos, distinguida com o Prémio Camilo Castelo Branco. Como, referindo-se a estes textos, assinala João Gaspar Simões,

Poucas vezes teremos usado a palavra ‘génio’ com maior propriedade. (...) O génio que se evidencia em *As Palavras Pougadas* é tanto mais extraordinário quanto menos demiúrgico ou imponente. Estamos na presença de um dom raramente concedido a escritores portugueses (Simões, 1981: 280)

Embora a maioria das personagens de *As Palavras Pougadas* se mova num ambiente de inércia improdutiva, o tempo – na sua faceta erosiva, dissipadora e destrutiva – desempenha um papel crucial em todos os contos, o que levou Maria Alzira Seixo a observar, a propósito destas narrativas, que

o problema crucial é o de “gastar o tempo”. O gasto, sendo muitas vezes uma necessidade, dá o sentido à própria elaboração do texto, que só nesse esbanjamento do tempo se justifica; a poupança, essa, reenvia para a inibição ou para o bloqueio que impede a fala e que organiza na escrita a articulação entre a reflexão e o diálogo. Trata-se, na verdade, de textos muito “pensados”, em todos os sentidos do termo. (Seixo, 1987: 201)

A personagem central do primeiro conto é uma velhinha que já não se recorda se vai completar, no mês seguinte, oitenta cinco ou oitenta e seis anos. O protagonista do segundo conto é “o velho Firmino” que conta sessenta e cinco anos. Apesar de duas décadas os separarem, verificamos que não são personagens substancialmente diferentes. Ambas sentem o peso da idade e da bagagem com que a vida as sobrecarregou. A rotina diária representa um ritual obrigatório, encarado como um fardo que se carrega e do qual não há fuga possível. Em ambos, a desesperança parece toldar um horizonte já de si estreito. No caso da velha, a coreografia ritualizada do quotidiano é perspectivada como uma âncora indispensável: “ainda importantes apesar de tudo, para ela: o gato, o

calor do sol ou da botija de água quente, a chávena de chá à tarde, a renda que às vezes fazia, as flores da varanda” (Carvalho, 1961: 101). Firmino, por seu lado, vive com a mulher, entrevada há seis anos, que passa os dias “a fazer aquela eterna renda de croché” (ibid.: 120); já reformado, ele ocupa os seus dias a tratar dela, ajudado por uma mulher-a-dias, e a fazer a escrita de uma loja onde passa uma parte da tarde.

A escolha de personagens de género diferente autoriza a suposição de que a autora pretendia colocar em evidência um essencial nivelamento entre os sexos, no que diz respeito às consequências do envelhecimento. Homens e mulheres surgem consonantemente retratados nas suas vidas de solidão e confinamento e nada parece distinguir, nos textos que integram o *corpus* que elegemos, os seus destinos.

Em nenhum destes contos, se verifica a presença de deícticos temporais concretos, confirmando, uma vez mais, a prevalência de uma temporalidade psicológica de matriz lírica: “O tempo era enorme e não fugia” (ibid.: 101). O contacto com o exterior ocorre apenas quando a velhinha vai à janela regar as flores, mas o facto de viver num terceiro andar acentua a sua experiência alienada da paisagem. Os seus dias são idênticos na sua previsibilidade e nada parece abalá-la. A morte é perspectivada como destino natural e nem mesmo a queda de uma menina no prédio em frente a perturba. Ironicamente, apenas uma mosca consegue desorganizar, não só a sua rotina diária, como a do gato que lhe faz companhia: “Então, Menino Gato, então... Não vale a pena. É uma mosca (...) E tudo ficou outra vez mergulhado em silêncio.” (ibid.: 102-103). O modo como a velha se dirige ao gato indicia o protagonismo que aquele detém na sua vida. Assim se compreende o uso humanizante da maiúscula. Esta visão qualificante do animal de companhia encontra o seu contraponto no modo como a velha se dirige à vizinha, a mãe da menina, que tenta indagar, sem sucesso, as circunstâncias da trágica morte da filha.

A sua solidão só não é absoluta porque conta com a companhia de uma criada, “quase tão velha como ela”, mas em condição física ainda mais precária: “Era tão surda, mas tão surda a pobre criatura! – «e é mais nova do que eu, olhe que só tem setenta anos»” (ibid.: 105). A decrepitude e o declínio projetam-se,

aliás, em todo o cenário doméstico: o seu apartamento situado “num prédio em ruínas”, a carpete “desbotada e gasta de tantos passos”, o “*cache-pot* de faiança, rachado, amarelecido, e a um canto um velho piano” (ibid.: 102).

O narrador não participante e onisciente que, logo na abertura da narrativa, esboça o retrato físico e psicológico da velhinha protagonista do conto também nos informa de que o atual senhorio aguarda pela sua morte, preso a uma promessa feita a sua mãe, amiga da inquilina.

Em ambos os contos, verifica-se o predomínio de formas verbais no pretérito, sinalizando o fim já concretizado ou iminente desta existência anónima. Nada mais resta a ambas as personagens: à velhinha, pela aproximação implacável do fim; a Firmino, em virtude da sua doença. Até ter conhecimento da sua doença grave, os dias sucedem-se numa contabilidade sem história, tal como acontece com a velha. Quando descobre que não lhe resta muito tempo de vida, a única preocupação de Firmino é não ter ninguém a quem recorrer que, após a sua morte, pudesse prestar assistência à mulher. Conquanto velha e confinada à cama, ela proporcionava-lhe ainda momentos de serena convivialidade: “Tinha também de conversar com ela, mas essa era uma ocupação doce” (ibid.: 121). Aqui reside, porventura, um dos traços diferenciadores dos protagonistas destas duas narrativas. Confrontado com um destino implacável, cujo inexorável cumprimento não consegue impedir, Firmino compreende a natureza predestinada do seu itinerário vital. A sombra constitui, portanto, uma nítida metaforização da morte que, ironicamente, não ‘chega’ para os dois: “a sombra era pequena, só tinha chegado para ele. A entrevada salvou-se” (ibid.: 126). São, pois, especialmente pertinentes se aplicadas a este conto as palavras de João Gaspar Simões:

dir-se-á que a novelista, da vida, nos quer dar antes de mais nada a temperatura do malogro em todos os seres humanos, mas muito especialmente nas mulheres (...) que entretece novelas com fios introspectivos, tão natural, tão espontânea, tão infalivelmente como uma aranha tece a sua teia. (Simões, 1981: 282)

Outro fator que singulariza as personagens destes contos diz respeito ao conflito interior pungente da personagem masculina que se contrapõe à serena

apatia da velha em face de tudo o que a rodeia e que a faz aguardar resignadamente o fim: “Não haveria mais luz para ela. Nunca mais. O crepúsculo ou a noite negra era tudo o que podia esperar” (Carvalho, 1961: 104). São múltiplos os processos retórico-figurativos – metáfora, comparação, antítese – colocados ao serviço da expressão da condição disfórica dos velhos numa sociedade profundamente desumana:

E batera-lhe no ombro com aquele falso ar de simpatia humana, de proximidade na vertical, sempre por cima, claro, e tão longínqua, que é uma máscara utilitária para usar sobre uma indiferença absoluta. (ibid.: 120)

Acentua-se, deste modo, a irremediável solidão emocional dos velhos só numa cidade com tanta gente: “Tantos homens e tantas mulheres à sua volta”; “Pessoas que anos antes se tinham dito suas amigas” (ibid.: 123).

São, também neste caso, omissas as referências ao tempo cronológico. Pode, no entanto, inferir-se que o conto protagonizado pela velhinha decorre no espaço de uma tarde, em que esta recebe a visita da mãe da menina que morrera. No conto “A sombra da árvore”, a ação representada desenrola-se ao longo de alguns dias. No entanto, em ambos, e à semelhança de outros contos já analisados, o tempo filtrado subjetivamente reveste incontestada preponderância: “O tempo era enorme e não fugia.” (ibid.: 101); “Foi talvez nesse dia ou em todo o caso nalgum dos seguintes que o grão de pólen começou a germinar” (ibid.: 122); “para certas pessoas o Inverno é sempre mais longo do que o Verão” (ibid.: 119).

Se, em obras anteriores, Maria Judite de Carvalho nos facultava o retrato disfórico de uma sociedade desumanizada e pouco solidária, mesmo no seio familiar, em *Os Idólatras*, essa denúncia evolui para uma irremissível descrença na natureza humana e na regeneração do corpo social. De modo a ilustrar profeticamente os efeitos futuros desta vertigem desumanizante, algumas das narrativas que integram a coletânea situam-se explicitamente no futuro, num registo narrativo reminiscente da ficção científica. Como refere João Gaspar Simões, Maria Judite de Carvalho

desvenda[-nos] uma visão do mundo de amanhã que quase nos faz

apetecer a morte para muito antes do dia em que nos vejamos condenados a sobreviver num universo tão desencantado. Maria Judite de Carvalho quis escrever um libelo contra o futuro da humanidade a caminho de um tecnicismo de tal ordem que nele até o próprio tempo deixará de ser fluído (Simões, 1981: 300)

Os contos coligidos em *Os Idólatras* revelam, deste modo, uma apetência pelo regime fantástico, o que, como sublinha Maria Alzira Seixo, constitui uma inovação nos processos de escrita de Maria Judite de Carvalho:

(...) virada para uma problemática do actual, atentamente debruçada sobre situações sócio-económicas precisas e concretas, desenvolve nesse livro uma série de contos marcados pelo fantástico, um fantástico contaminado pela ficção científica que portanto denuncia, a par do carácter exorbitante e ameaçador das imagens que trabalha (...), a preocupação do futuro, do modo de devir não só das coisas e dos seres mas justamente do tempo social. (Seixo, 1987: 201)

Claramente decalcadas do repertório fantástico, as personagens maioritariamente masculinas – o que, aliás, não é habitual na autora – evidenciam, à semelhança das que eram já presença assídua no seu universo ficcional, o desencanto, a angústia, a frustração, a solidão e o isolamento, mesmo que, por vezes, não vivam sós ou não se tenham assim sentido desde o início das suas existências. Todas se sentem dolorosamente infelizes, prisioneiras de uma existência que tem lugar numa "casa-gaiola, pequena e vazia, hostil" (Carvalho, 1969: 69). No primeiro conto, verifica-se uma tensão entre o horizonte de leitura instituído pelo *incipit* e o epílogo inesperado. Como bem observou João Palma Ferreira,

A narrativa arrasta o leitor para a senda de uma história falsa. Impregnado de narrações habituais, o leitor espera que a multidão que se aproxima da Casa seja uma "normal" multidão de malfeitores. No entanto, no desfecho da narrativa, o leitor descobre que se trata do público fanático de um cantor da moda, desejoso de ver e de admirar o seu ídolo. A antecipação joga-se nos dois sentidos: o do suspense e o do corte abrupto do desfecho. (Ferreira, 1974: 175)

Estas personagens partilham ainda o peso do tempo erosivo e o desgaste da rotina: "Há cinco anos, dez dias e quatro horas" (Carvalho, 1969: 66); "a vida

era uma longa, longa corrente móvel" (ibid.: 105); "o tempo seria grande, sem fim" (ibid.: 112); "No dia seguinte diria, faria, resolveria. No outro... Depois no outro... E para a semana... E para o mês que se seguia... E para o outro mês..." (ibid.: 113). Mais uma vez, a passagem do tempo é aferida sobretudo em função dos efeitos degradadores que impõe aos seres e às coisas.

As personagens destes contos revelam-se cindidas entre o desejo de revolta e a vontade de evasão de uma sociedade desumanizada e de uma existência absurda e destituída de sentido, apesar de, paradoxalmente, poderem ser pessoas bem-sucedidas, como Jerónimo Gall ou Vic, um artista idolatrado pela multidão. Em comum, têm ainda o facto de serem jovens ou adultos muito jovens que se sentem 'a mais' no mundo em que vivem, amargamente desiludidos com o que conquistaram. Nesta experiência decetiva, distanciam-se das personagens dos contos que analisaremos mais detidamente: "Casa de repouso para intelectuais e artistas", "Gretchen" e "A cidade do êxito".

Nestas narrativas, embora os protagonistas sejam invariavelmente de idade avançada, são detetáveis posicionamentos dissimilares em face da velhice. No primeiro conto referido, verifica-se o encontro de várias personagens no espaço de confluência representado por uma casa de repouso. Depois de as suas vidas se terem cruzado ao longo de anos, rememoram agora diariamente esses tempos, na tentativa de resgatar uma dignidade que sentem escoar-se. Embora pudessem ter sido inimigas em tempos, algo antes insuspeitado as une agora, formando "o único grupo heterogéneo" (ibid.: 77). De salientar que as personagens deste conto são as únicas que abandonaram os respetivos lares e vivem numa 'casa de repouso'.

No segundo conto, a autora retrata uma personagem que se recusa a morrer e que luta obstinadamente para que lhe sejam concedidos apenas mais uns dias de vida. Na última narrativa, a personagem é uma velha que insiste estoicamente em permanecer na sua casa, apesar dos esforços de todos os que a rodeiam para que ela aceda a viver numa casa de recolhimento.

Todos estes contos se encontram perpassados de uma subtil ironia que decorre do processo de ficcionalização das várias situações. Logo no início do primeiro conto, a narradora ironiza, salientando a natureza eufemística da palavra

"repouso", argumentando que a mais correta seria "asilo" (ibid.: 75), dado que aquela casa era "a sua penúltima morada, uma antecâmara, por assim dizer. A outra, a definitiva, ficava não muito longe" (ibid.: 75). O termo 'repouso' só seria admissível se com ele se pretendesse sugerir uma pausa transitória; contudo, salienta a narradora, "Ali, porém, nada de transitório" (ibid.: 75). Com efeito, estes velhos eram "velhos e revelhos" (ibid.: 76) e pouco os prendia já à vida: "o seu corpo, ali estava pendendo por um delgado fio de vida, dia a dia mais fino, mais esfarelado, essa coisa invisível que era a sua alma imortal" (ibid.: 77). Note-se que os lexemas "fio" e "esfarelados" se encontram semanticamente polarizados em torno da ideia de final iminente. Neste passo da narrativa de Maria Judite de Carvalho, encontramos, pois, um exemplo ilustrativo da "superior delicadeza com que os assuntos mais dramáticos são tratados (...) como se sofresse na carne cada história inventada (...) cõscia de que deve empregar o mínimo de palavras para sugerir, pois o excesso desfaz a sugestão" (Moisés, 1981: 358).

A antítese permite, uma vez mais, delinear o contraste entre uma vida plena de força e energia transformadora e a debilidade física do presente, enfatizado ainda pelo advérbio em posição enfática inicial: "Agora, era dolorosamente agradável, doce e amargo, recordar esses momentos do tempo em que eram novos e admirados, brilhantes e ricos. Amados também" (Carvalho, 1969: 78-79). 'Agora' o que unia estes velhos era tanto a "proximidade da morte" (ibid.: 77), como o facto de dois deles terem sido, outrora, casados por muito pouco tempo, embora "tenham ficado sempre inimigos dedicados" (ibid.: 78). Reuniam-se, assim, todos os dias, numa espécie de "regresso ao passado, embora à exaltação se misturasse uma certa amargura" (ibid.: 78). De facto, se, por um lado, se podiam considerar afortunados porque o destino os tinha de novo reunido, por outro, o irreprimível saudosismo dos tempos idos, aliado à decrepitude por todos sentida, leva-os a passarem o tempo no elogio mútuo do que tinham sido no passado: "Adulavam para que os adulassem, era-lhes tão necessário como respirar" (ibid.: 79-80). Felizmente, "a idolatria não se atenuara com a idade" (ibid.: 80) e esta forma de viver os dias que lhes faltavam correspondia a um estratégia de resiliência encontrada, porque "a velhice era uma coisa triste mas não tanto como o esquecimento" (ibid.: 80). Recusando-se a

aceitar que, no exterior daquela casa de repouso, tinham já sido esquecidos por todos, as suas conversas permitiam reparar a injustiça por parte de quem os tinha adorado, “ajudando-os a ignorar que estavam mortos” (ibid.: 80).

Em “Gretchen”, pretende-se acentuar a importância do tempo. Este não deve ser esbanjado, porquanto é um bem muitíssimo precioso. A esta luz se deve compreender a metáfora de velhos sentados numa sala de espera, onde esperam pela sua vez de serem chamados. Prosseguindo a leitura, cedo descobrimos que não aguardam, como seria presumível, uma consulta médica, mas esperam comprar uma cápsula do tempo.

O título do conto, “Gretchen”, não é, como aliás habitualmente acontece nas narrativas de Maria Judite de Carvalho, accidental. Se, por um lado, poderá revelar a formação académica em Germanística da autora, por outro, ele reenvia também para a Margarida goethiana. Coincidentemente, é este o nome da jovem por quem Teodoro se tinha apaixonado, mas é também o designativo de uma flor. Associadas à primavera e, portanto, ao início de um ciclo e à juventude, ambas as aceções são prefiguradas pela mulher amada por Teodoro.

Teodoro Rich, a despeito de toda a riqueza que aparenta possuir, mendiga e regateia o tempo que lhe pode ser concedido, conseguindo apenas comprar uma cápsula que lhe permite viver mais um mês. Embora velhas, as personagens usufruem de uma situação de desafogo económico, também partilhado pela personagem central. Encontram-se, assim, numa sala condizente com o seu estatuto de privilégio: “Eram velhos ou quase velhos, bem nutridos na sua maioria, bem vestidos sem excepção” (ibid.: 117); “tinha ao pescoço um colar de esmeraldas muito puras”; “Tudo em volta era, de resto, luxuoso e acolhedor. Alcatifa no chão, quadros de autor nas paredes, grande lustre de cristal no tecto alto” (ibid.: 118).

A figuração metafórica do tempo como cápsula permite a expressão enfática da sua importância quando, porque nos resta pouco, ele se torna necessidade premente. A autora conjectura ficcionalmente a possibilidade de se comprar tempo, através da aquisição de uma cápsula que o funcionário regateia com Teodoro, acentuando a dificuldade do seu fabrico e o trabalho que dava produzi-la “em regime de pequena indústria” (ibid.: 121), bem como a

circunstância de só poderem ser utilizados indivíduos que tinham sucumbido de morte natural. Na verdade, uma vez que os dadores não podem ser doentes, a fim não prejudicar quem toma a cápsula, avoluma-se a lista de espera. O recurso à metáfora permite recriar uma situação finamente irónica, expressa no paralelismo estabelecido entre o fabrico de um qualquer bem de consumo e o de uma cápsula que permite continuar a viver, mas apenas destinada àqueles que a podem comprar. A hábil subtilidade com que a metáfora irónica é desenvolvida permite não só lançar um olhar satírico à guerra que deriva da ambição desenfreada dos homens – saliente-se, a este propósito, que esta coletânea foi composta durante a guerra colonial –, como também uma crítica impiedosa à desigual distribuição dos bens apenas acessíveis aos privilegiados.

Em “A cidade do êxito”, encontra-se, como personagem reincidente, uma idosa que vive numa casa descrita como “a última casa velha da cidade” (ibid.: 137). Ao longo da narrativa, esta adota uma atitude de inércia resistente num mundo em mudança vertiginosa. Processos estilísticos como a adjetivação, a enumeração e antítese sublinham o contraste entre a protagonista do conto e os restantes habitantes da cidade. Será um acontecimento – “o comércio com Marte” (ibid.: 137) – a estabelecer a rutura entre o antes e o depois. Se, antes, na cidade, as “casas eram baixas e escuras” (ibid.: 137) e não se destacava, portanto, a casa onde a velha vivia, agora só existiam “altos prédios quadriculados de metal e vidro” (ibid.: 137). Todos se orgulhavam da cidade e da prosperidade dos seus habitantes “modernos e actuais, activos e empreendedores” (ibid.: 138). O espaço envolvente, formado de “avenidas côncavas e subterrâneas ou aéreas e convexas, piscinas imensas, cinco campos de aviação (...) enormes salas de espectáculo” (ibid.: 138) contrastava flagrantemente com a casa da senhora Bruce, “uma espécie de dente podre numa bonita boca jovem” (ibid.: 137).

Esta disparidade, contudo, não lhe causava qualquer incómodo, sentindo-se feliz em habitar o local onde nascera e sempre vivera. Na realidade, aquela casa e uma pequena pensão eram os seus únicos bens. Estes bens, que aparentemente não despertariam a cobiça alheia, eram, contudo, desejados pelos proprietários do hotel e da Organização Welt que tentavam convencê-la a vender-lhes a casa, em virtude do espaço precioso que ela ocupava. Lançam mão de

argumentos irrecusáveis, oferecendo-lhe “um belo andar cheio de sol, mobílias claras, uma bonita vista sobre a cidade” (ibid.: 140), em explícito contraste com a sua casa praticamente encoberta pelos grandes prédios que a rodeavam e com “aquela sala escura sobrecarregada de *bibelots* sem valor, de recordações de família, de velhas fotografias amarelas, de quadros de flores de um género *démodé*” (ibid.: 140). Nada, contudo, demovia a velha, porquanto “a sua casinha negra, meio torta, com varandins bojudos, despintados, e vidraças rachadas, parecia-lhe a única coisa bela da cidade” (ibid.: 141).

Contrariando as expectativas, e apesar de contar noventa anos, a velha parecia obstinada em não querer morrer: “era uma mulher já muito velha e não lhe seria decerto possível aguentar muito mais tempo” (ibid.: 139). No entanto, os anos sucediam-se e, resistindo, a velha não morria nem acedia a mudar-se para uma residência para pessoas de idade, passando os dias, na sua casinha, “a recordar um passado já tão longo e tão longínquo” (ibid.: 143). O tempo de espera que parece dilatar-se indefinidamente é veiculado pelo informante temporal “nos últimos vinte anos” (ibid.: 139), período durante o qual os dois homens a visitavam regularmente.

À semelhança de outras personagens – por exemplo, as de “Casa de repouso para intelectuais e artistas” –, esta velha encontra-se também consciente de que “a sua vida há muito que estava morta” (ibid.: 143). Embora, em tempos, tivesse sido importante, agora ninguém a visitava desinteressadamente, nem se lembrava dela: “Fora admirada e depois esquecida” (ibid.: 144). A forma encontrada para se vingar era resistir o máximo de tempo possível: “Hão-de esperar o mais que me for possível. Esforçar-me-ei por isso” (ibid.: 144). Esta resiliência surtiu efeito, visto que, um dia, alguém lhe comunicou a notícia de que o dono do hotel tinha morrido subitamente e, muitos anos mais tarde, soube de que o mesmo se passara com o senhor Welt. Com indisfarçável ironia, a narradora informa-nos que, na manhã seguinte, foi a sua vez: o rapaz do leite encontrou-a morta.

Poderemos concluir que a velha tinha imposto a si própria uma tarefa: não pactuar com a ambição. Ao sentir que tinha concluído a sua missão, “tinha deixado de lutar e entregara-se nas mãos frias da morte porque viver já não lhe

era necessário” (ibid.: 147). A sua vontade foi, em parte, cumprida. Com efeito, a casa foi demolida, algumas pessoas levaram para suas casas os seus quadros como lembrança e o espaço anteriormente ocupado pela casa transformou-se numa rua estreita que facilitou muito a vida de todos os que ali moravam.

Este conto constitui, portanto, como tantas outras narrativas de Maria Judite de Carvalho, um testemunho eloquente da desumanização da sociedade que impõe a desvalorização dos bens afetivos e celebra o triunfo dos bens materiais, antepondo-os a tudo e a todos. Reportando-se à denúncia deste estado do mundo, patente nos contos reunidos em *Os Idólatras*, Alexandre Pinheiro Torres interroga-se:

Que mundo é o nosso, o mundo que, conscientes (ou não), todos ajudamos a preparar? Aqui e ali um grito de protesto. E *Os Idólatras*, sem retórica, sem roupagens de libelo, nem admoestações moralizantes, sem filosofemas, nem o recurso a mitofilias, é um desses protestos isolados. Uma série modelar de parábolas para a meditação da "barbárie perfeitamente ordenada" em que o Homem vai transformando o Universo. (Torres, 1989: 146)

Além do Quadro, vinda a lume em 1983, é uma coletânea composta por doze contos, onde se inclui “Adília e as vozes”. Neste conto, logo no parágrafo de abertura, a personagem é apresentada pelo seu nome, Adília, e dela se faculta um esquemático retrato físico: “era tão leve”, “ao longo da sua longa vida” e “tinha oitenta anos” (Carvalho, 1995: 113). É uma velha que vive, tal como a maioria das personagens que protagonizam os contos estudados neste trabalho, encarcerada no espaço doméstico, assombrada por recordações acumuladas ao longo da vida que lhe permitem ainda preservar um elo de ligação ao mundo, embora se encontre inapelavelmente só, uma vez que já todos a abandonaram. Mantendo acesa a chama viva das suas memórias, o mundo atual não lhe interessa: “raramente abria a janela. O que se passava na rua não lhe dizia respeito” (ibid.: 114). Tal como oportunamente salientámos em contos anteriores, a janela representa metonimicamente, com frequência, o diálogo possível com o mundo exterior. O emparedamento é, no caso de Adília, absoluto. Saliente-se o seu total menosprezo relativamente ao que acontece à sua volta, à semelhança do que se verifica no caso da velhinha de “Uma varanda com flores”.

Como acontece também noutros textos, o contacto fugaz e episódico com o exterior é assegurado por um intermediário que, neste caso, é uma vizinha que lhe traz o que ela necessita para se alimentar. A sua única companhia são ‘as vozes’ que um dia deixaram de ouvir-se. É em função deste ponto de transição temporal que encontramos, no conto, uma referência cronológica: “Uma tarde de Dezembro” (ibid.: 115). As vozes são, afinal, as dos vários programas de rádio que um velho aparelho, comparável na sua decrepitude à dona, transmite, permitindo-lhe mitigar a solidão. Os vários adjetivos utilizados exprimem o *crescendo* de disforia que domina Adília que se sente, cumulativamente, “só”, “aterrorizada”, “aflita” e “escaqueirada”. Este último modificador aparenta-a ao aparelho radiofónico obsoleto, tantas vezes consertado. Irremediavelmente abandonada, isolada de tudo, “ela estava, de repente, num deserto e nem vivalma nas imediações” (ibid.: 116). Embora aparentemente insignificante, a avaria irreparável do rádio é suficiente para desequilibrar o universo quotidiano da velha, nela provocando a sensação de vazio absoluto e aniquilando a sua vontade de continuar a viver. Assim, resta-lhe apenas morrer.

O tempo psicológico, que assume extrema importância neste universo narrativo, é evidenciado quando, após ir pedir auxílio à vizinha e ao regressar a casa, Adília “levou vidas a subir a escada” (ibid.: 115). No início, menciona-se que a personagem envelheceu “ao longo da sua longa vida” (ibid.: 113). A reiteração enfática de locução prepositiva e adjetivo acentua os muitos anos que já viveu, ideia que é intensificada mais adiante: “era como se estivesse a transformar-se em pó” (ibid.: 114).

Além do Quadro coloca em cena personagens que se sentem diferentes das restantes e, portanto, excêntricas em relação ao mundo que habitam. Logo no conto epónimo inaugural da coletânea se refere: “A felicidade teve sempre para mim um carácter provisório, nunca pertenci, por assim dizer, ao quadro” (ibid.: 36). Por razões diversas, as personagens que povoam estas narrativas remeteram-se voluntariamente para a margem da existência, afastando-se dos outros. No caso do primeiro conto, são várias as personagens autoexcluídas: as que têm vida dupla, as internadas num sanatório, as pobres e as infelizes devido a várias circunstâncias da vida e que, por essa razão, se sabem *além do quadro*,

proscritas da sociedade por vontade própria ou não.

A constatação de não se ser fator do seu próprio destino, bem como a impossibilidade de o controlar, explicam o emprego, reiterado em vários contos, da metáfora do avião e do aeroporto, que constituem equivalentes figurativos das ideias de mobilidade e de evasão. No segundo conto, intitulado precisamente "Aeroporto", a partida não se impunha pela idade, mas pela ausência de saúde.

O terceiro conto, "A colega de carteira", também consigna titularmente uma metáfora alusiva ao tempo, reenviando para quem nos acompanha ao longo da nossa trajetória vital e para as pessoas com quem nos deparamos ao longo do nosso percurso: "Mas durante esse tempo em que o acaso as colocara ao lado uma da outra, tinham sido obrigadas a comunicar, seria estranho que o não fizessem" (ibid.: 69).

Deste modo, acentua-se a ideia de que nem só a partida é complicada; também a chegada se revela desafiante, uma vez que o começo não é fácil, pois o ser humano acomoda-se e não gosta de mudanças: "Começar implica um determinado, embora breve, espaço vazio e logo em seguida um princípio, um ponto de partida, um movimento ou um esboço de movimento (...) Um chegar traiçoeiro? Nem isso. Antes um *ter chegado* traiçoeiro, secreto e rastejante, inexorável" (ibid.: 75). É com este excursus, comunicado em monólogo interior, que se inicia um dos contos desta obra, elegendo-se uma perspectiva masculina. É a valorização do comportamento humano que aqui importa ressaltar, uma vez que se pretende enfatizar que o desajuste em relação ao mundo do qual fazemos parte não é uma questão de gênero: "Sou um homem do meu tempo, sei que tudo tem uma explicação, mesmo o que à primeira vista se nos afigura irreal" (ibid.: 76). Esta coletânea é, assim, dominada por personagens que, por motivos de índole diversa, exorbitam a sua condição e não se acomodam ao papel que a convenção lhes reservava. Leandro, por exemplo, é uma personagem socialmente desenquadrada: "Ele pertencia a uma minoria e era diferente" (ibid.: 84). Todas as personagens com que nos deparamos ao longo dos vários contos desta obra compartilham este desajustamento, esta experiência da margem que, a nosso ver, permite explicar o valor semântico prefigurativo do título.

Seta Despedida, coletânea que inclui doze contos, é aquela que foi distinguida com maior número de prémios literários, o que, mais uma vez, confirma a superioridade estética da escrita desta autora que, embora reconhecida pela crítica, “permaneceu um nome afastado do grande público, como o revela a quase inexistência de novas edições dos seus prémios” (Araújo, 2006: 14). Na edição do *Jornal de Letras*, dada à estampa após a sua morte, Rodrigues da Silva iniciava, nos seguintes termos, a evocação da autora: “A crítica enalteceu-lhe a obra, o público quase a ignorou. Apesar dos prémios – seis na última década, o último na véspera da morte” (Silva, 1998: 19).

Os contos coligidos em *Seta Despedida* estimulam, mais uma vez, a reflexão sobre a condição humana, a presença conspícua do tempo e o modo como ele condiciona os nossos atos. Com efeito, “ ‘seta despedida’ é a figura de um destino que sofreu a irreversibilidade do tempo e a impossibilidade de recomeço (...) De facto, quase todas as personagens deste livro vivem como se se despedissem ou simplesmente dizem que alguém se vai (...) do primeiro ao último texto, a constatação da proximidade da morte” (Esteves, 1999: 27-28).

Nos contos que elegemos para análise intensiva, verifica-se uma subtil articulação entre o discurso do narrador e o discurso da consciência das personagens. O recurso ao monólogo interior e às reflexões íntimas constitui um expediente narrativo sistematicamente explorado por Maria Judite de Carvalho, permitindo à instância narrativa uma presença menos intrusiva no desenrolar da narrativa e delegando no leitor um papel de cooperação interpretativa.

“George”, diminutivo de Georgina, regressa à sua terra natal, após vinte anos de ausência, e relembra o dia em que, desafiando o preconceito de que “as mulheres se perdem” (Carvalho, 1995: 33) na cidade, “saiu da vila e partiu à descoberta da cidade grande” (ibid.: 33). Rejeitando o destino dos que a rodeavam – como os pais, por exemplo, que “tinham sido condenados pelas instâncias supremas à quase ignorância” (ibid.: 33) –, aspirava à liberdade de poder partir quando desejasse, repelindo todas as amarras: “As pessoas ficam tão estupidamente presas a um móvel, a um tapete” (ibid.: 34). A jovem com quem se cruza não tinha envelhecido e mantinha a aparência de que ela se lembrava da época em que partira. Apercebemo-nos de alguns indícios que nos conduzem à

suposição de que a jovem que George descreve era uma projeção de si própria: “Tão jovem, Gi. A rapariguinha frágil, um vime, que ela tem levado a vida inteira a pintar (...) Gi com um pregador de oiro que um dia ficou, por tuta e meia, num penhorista de Lisboa” (ibid.: 36). A rotina nunca fizera parte da sua vida, nem mesmo no domínio sentimental: “Teve muitos amores (...) casou-se, divorciou-se, partiu, chegou, voltou a partir e a chegar, quantas vezes?” (ibid.: 34). Contrariamente às personagens dos outros contos, George revela um total desprendimento em relação aos objetos ou a um lar. No comboio que apanha para abandonar a sua vila natal, uma mulher já velha sentencia que na vida tudo passa e apenas um crime é imperdoável aos olhos da sociedade: “o único sem perdão, a velhice” (ibid.: 42). Aconselha-a, por isso, a não ter ilusões, pois ninguém escapa à velhice e à consequente solidão, até descobrir “que este mundo já não lhe pertence” (ibid.: 42). Alegando uma dor de cabeça, George tenta evadir-se, fecha os olhos e pensa em coisas agradáveis, mas, quando os abre novamente, a velha tinha desaparecido. George pondera o seu sucesso materializado no dinheiro que tinha acumulado: “Ela pensa – sabe? – que com dinheiro ninguém está totalmente só, ninguém é totalmente abandonado. A velha Georgina já o deve ter esquecido” (ibid.: 43)”. A questão intercalada na transcrição do seu monólogo interior faz ressurgir as dúvidas sobre o seu futuro que nem o dinheiro consegue fazer dissipar.

Estas três mulheres que se ‘cruzam’ ao longo do conto – a jovem Gi, George, que tem 45 anos, e a velha Georgina – constituem desdobramentos das várias etapas da vida de George. Como notou Pedro Calheiros, “as três mulheres do conto, parecem ser representações de uma mesma personalidade, em três fases da vida, Gi, com 18 anos, evoca a juventude, George, com 45 anos, é a alegoria da meia idade e finalmente, Georgina, com quase 70, é a imagem da velhice, sem eufemismos e sem ilusões” (Calheiros, 1999: 16). É através deste enredado jogo de encontros e desencontros que o narrador relata a história da personagem, desde que decide partir da sua aldeia. A complexidade da arquitetura narrativa permite, assim, concluir que

Nestes reencontros e nestes diálogos imaginários consigo mesma, fictícios diálogos de ficção, próprios da idade das caras enrugadas, nestes

momentos em que a vida está mais perto de se extinguir, o dia a dia é tecido com farrapos de memórias que esvoaçam diante dos olhos dos idosos mais condenados à solidão, o que os leva a revisitar o passado (...) confundindo num todo o que já foi e o que está acontecendo mentalmente (...) Nestes diálogos é mesmo, por vezes difícil distinguir quem está a falar (ibid.: 16)

Em “A alta”, com recurso a uma linguagem eufemizante e de coloração afetiva, relata-se a história de uma velha professora que entende não ser necessário fazer nada para que possa continuar a viver. Num mundo com tanta gente, ninguém iria notar a sua falta, tanto mais que era já “um velho corpo (...) tão descarnado e tão doente, tão sem esperança” (Carvalho, 1995: 64). Esta enumeração de termos disfóricos denuncia a improficuidade de qualquer tentativa de resgate, já que a protagonista acha que nada vale a pena e parece-lhe inútil o sofrimento para distender uma vida que já foi longa. Deplora a infantilização no tratamento que lhe dispensam, “como se ela fosse uma criança ou estivesse senil” (ibid.: 65). O seu distanciamento irónico em relação ao ambiente que a rodeia, onde proliferam o sofrimento e as curas impossíveis, justifica a imagística que emprega para se referir à rotina hospitalar e descrever o evidente contraste entre os doentes e os médicos e enfermeiras:

O senhor doutor era um dos semideuses daquele mar poluído, sempre acompanhado nas suas deambulações por duas ou três brancas, assépticas sereias sorridentes. Semideus chegava pois com a sua corte. Em vez do tridente, um estetoscópio. Era jovem e alegre, distribuidor de saúde. (ibid.: 66)

Esta personagem não foi totalmente abandonada pela família; na verdade, embora a nora e os netos não a visitem, o filho fá-lo diariamente. No entanto, ficamos a saber que a sua misantropia vinha de longe: “Nunca gostara de conversar, e menos ainda de ouvir as conversas dos outros” (ibid.: 64). Esta protagonista constitui, portanto, uma exceção, uma vez que ela própria procura um relativo isolamento que às outras personagens é imposto, votadas como se encontram ao mais absoluto abandono.

A personagem anseia, deste modo, pela alta hospitalar que tarda em chegar e que lhe permitiria voltar para a sua casa, o único local onde se sentia

segura e em paz: “só ao entrar a porta de casa, só ao fechá-la, se sentia tranquila, protegida, quase feliz (...) Fora de casa, fora dali, havia perigos” (ibid.: 67); “habitat de sempre, à toca protectora” (ibid.: 70). Tal como acontece com outras personagens de que nos temos ocupado neste trabalho, também esta velha só no seu lar se sentia resguardada de um mundo ameaçador, acompanhada de objetos já tão velhos como ela e das suas recordações: “de olhos fechados, via os seus móveis, os seus retratos antigos, amarelados, os objectos que lhe recordavam este ou aquele rosto quase perdido no tempo” (ibid.: 67).

Importa destacar a centralidade simbólica de que a casa e os objetos que a povoam aparecem investidos para os velhos. O filho da protagonista de “A alta” não entendia este apego, como se conclui da resposta dada à mãe, quando esta tenta indagar o que acontecerá à sua casa e às suas coisas: “Não são assim tão importantes, pois não?” (ibid.: 70).

Uma vez anunciada a notícia de que tinha tido alta, logo foi informada pelo filho de que “a mãe não pode viver sozinha, não pode *mais* viver sozinha” (ibid.: 69), assegurando-lhe que ela seria uma ajuda preciosa lá em casa. Na realidade, a velha sente-se traída pelo destino – tinha sido curada e sobrevivido para tomar conta dos netos, ela que nunca tinha gostado de crianças, apesar de ter sido professora: “Como podiam elas perceber o horror de perder uma guerra e ser refém? (...) pensou que ensinara toda a vida crianças, mas que nunca gostara de crianças (...) E agora, ao fim da sua vida, ia ser lançada a crianças”. (ibid.: 71).

Note-se que, no conto, o recurso alternado ao diálogo e ao monólogo interior permite, por um lado, comunicar com vivacidade dramática os anseios da velha e a sua reação às más notícias que recebe, e, por outro, devolver a ressonância íntima do seu drama, acompanhando as suas mágoas e a sua angústia.

O conto seguinte, “As impressões digitais”, é manifestamente distinto dos anteriores, visto que nele prepondera a focalização masculina. O protagonista é José, um viúvo reformado, cujo único filho morrera em combate, presumivelmente na guerra colonial. O conto abre com uma referência temporal precisa: “Havia três meses” (ibid.: 73). Infere-se que a mulher teria desaparecido por essa altura e

esta circunstância vem alterar drasticamente toda a rotina a que estava habituado. Os seus contactos interpessoais resumem-se agora aos encontros com D. Augusta, a mulher-a-dias. Confrontado com o peso do tempo, da crescente solidão e da sua dolorosa inutilidade, apenas lhe resta aguardar pela morte que, na realidade, ocorrerá, ainda em vida, “quando o tinham reformado, posto de parte, como se lhe dissessem que ele já não pertencia a este mundo, e os passos que ainda lhe faltava dar eram passos na direcção da morte” (ibid.: 79).

Nem os ténues laços familiares que ainda preservava concorriam para redimir este deserto emocional. Tendo decidido aceitar o convite de uma irmã mais nova, com quem mantinha uma relação distante, para passar uns dias em casa dela, D. Augusta auxilia-o na preparação da bagagem. Ao verificar se dela constava tudo aquilo de que necessitaria, conclui que o que maior importância assume na sua vida não são as coisas que precisa de pôr na mala, mas todas as outras que o rodeiam e que acendem o rastilho da memória. Na realidade, todas têm uma história para contar: “para nada lhe fazer falta, teria de levar os objectos que o rodeavam e que tinham todos eles uma história, uma data, uma razão de ser, todos.” (ibid.: 80).

A visita à irmã, que não reconhecia já naquela mulher de cinquenta e tal anos que ocupava o tempo a fazer renda, permitiu-lhe constatar que se tinham tornado, efetivamente, estranhos. Decide, então, regressar ao seu universo doméstico privado. Aguardava-o, no entanto, uma notícia inesperada: D. Augusta tinha-lhe deixado um bilhete a despedir-se, porque tinha de ir à terra tomar conta da mãe que adoecera. Quando, na manhã seguinte, ao revisitar, como habitualmente, os objetos que representavam as memórias de momentos felizes passados com os seus ausentes queridos – a mulher e o filho que morrera jovem na guerra –, verifica que a mulher-a-dias os levava, é assaltado por uma profunda tristeza. Os objetos de que se rodeara eram as suas marcas na terra, o testemunho vivo da sua existência – as suas “impressões digitais”. Nada mais lhe restava agora. A sua vida era sem história e sem memória. Teria que limitar-se a dar os “passos na direcção da morte” (ibid.: 79).

A ironia que perpassa o conto “Uma senhora” faz ressaltar o valor do dinheiro numa sociedade regulada pela lógica do interesse. O narrador

heterodiegético demonstra um conhecimento exaustivo de todos os pormenores e possui uma visão privilegiada dos acontecimentos. A protagonista é uma mulher digna de admiração: conseguira vencer na vida, tinha três casas, os filhos tinham estudado e tinham a sua vida organizada. Ficara viúva muito nova, o que veio a revelar-se uma sorte, dado que “o marido dela morreria cedo e isso, até tinha sido bom porque fora um homem gastador e que não a tratara como a uma «autêntica senhora»” (ibid.: 99). Chegara agora o tempo de descansar. Embora já não fosse nova, nas empregadas revela-se mais notória a passagem dos anos, porque estas não dispunham de “dinheiro para lutar contra o tempo” (ibid.: 97). Com efeito, o tempo não é experienciado de modo análogo por todos: “O tempo foi passando, para todos embora seja outro, diferente, mais claro ou mais escuro, mais lento ou mais vagaroso, mais pedregoso ou escorregadio.” (ibid.: 96). No final, verifica-se que as empregadas, embora tendo sido aumentadas pela sobrinha da senhora, acabam por sentir saudades desta que lhes pagava mal, mas que lhes permitia ter emprego. A velhice, a solidão e a falta de perspetivas de uma vida digna, agravadas quando não se tem dinheiro, tornam-se flagrantes, no final deste conto, ao poupar-se a senhora a uma notícia cuja revelação poderia vir a ser-lhe fatal: “Ninguém lhe disse nada quando uma das empregadas mais velhas e sós e sem futuro se suicidou” (ibid.: 100). A iteração polissindética intensifica o contraste entre as diferentes experiências do tempo por parte de quem tem dinheiro e de quem o não tem. A senhora tinha amigos – “Recebia os amigos, gastava o melhor possível o tempo” (ibid.: 98) –, embora também eles a abandonem, como acontece ainda com o velho Firmino de “A sombra das árvores” que evoca as “pessoas que anos antes se tinham dito suas amigas (...) Mas quando ele as procurara, e já várias vezes isso tinha acontecido, nenhuma ali estava” (Carvalho, 1961: 123).

A ‘senhora’ deste conto não vive só, mas antes rodeada pela família, o que se revela incomum no *corpus* de narrativas analisado. São raros os velhos que não vivem sós: de entre eles, destacam-se a avó Cândida e a velhinha de “Uma varanda com flores”, a cujo *modus vivendi* não será decerto alheia a sua situação económica.

O tempo é também o verdadeiro móbil no conto “Sentido único”. Neste caso, a personagem velha revela já uma noção imprecisa do tempo – “De meses a meses, ou talvez fosse de anos a anos – o tempo era agora tão impreciso e tê-lo tornara-se desnecessário” (ibid.: 101). O vazio é, assim, o companheiro quotidiano desta mulher anónima e só: “O vazio, portanto. Na própria rua onde morava, esse vazio” (ibid.: 107). Os seus entes mais chegados tinham morrido todos há muito e só ela ficara: “De tão velha e ressequida quase ficara vegetal, mas não sabia bem se estaria a caminho da podridão ou se se tornaria fóssil” (ibid.: 103). Hoje, conformava-se com a caridade insignificante da reforma que recebia: “trabalhara toda a vida para ter o simples direito a viver e a quem um Governo de jovens tecnocratas endinheirados dava agora uma esmola chamada reforma” (ibid.: 106). Sublinhe-se o contraste, convertido em tópico nestas narrativas, entre a penúria da velhice, condenada a (sobre)viver graças à esmola alheia, e o opulento materialismo da juventude. Alhear-se de tudo o que se passava no mundo representava a sua vingança privada: se não queriam saber dela, também ela não queria saber de ninguém. Sente-se tão só que julga ser preferível morrer jovem, talvez porque, deste modo, o impacto da sua partida fosse mais sentido pelos outros. Saliente-se, a este propósito, a alusão à morte precoce do pai: “Ainda pertencia por inteiro a este mundo quando fora forçado a abandoná-lo” (ibid.: 104).

Paradoxalmente dissonante da sua demissão do mundo revela-se o costume de comprar uma cautela, dando lugar à fantasia conjectural sobre o que faria se lhe saísse a lotaria: “uma cautela era um costume (...) uma concessão activa ao sonho (...). O grande prazer era esse, sonhar com o impossível” (ibid.: 104). Quando regressava à realidade, exasperava-se consigo por, na sua idade, se conceder ainda um sonho. Mas era, de facto, uma atração irresistível: “irritava-se consigo própria por ainda ter, aos 70 anos, em plena terceira idade adiantada, a de todas as desesperanças, sonhos assim, tão jovens e ingénuos” (ibid.: 105).

Este hábito revela-se coincidente com o da personagem central do conto “A Velha”, de Teolinda Gersão, que confessa que “uma vez por ano, jogava na lotaria. Nunca tivera sorte, mas gostava de tentar” (Gersão, 2012: 32). Deste modo se insinua que o sonho não tem idade e ele era, porventura, um dos poucos

prazeres de que estas personagens podiam ainda desfrutar, sem o qual as suas vidas seriam totalmente desprovidas de sentido.

Ironicamente, será a comoção que acompanha a descoberta de que tinha ganho a lotaria a causar-lhe a morte. É recorrente, em Maria Judite de Carvalho, a opção por epílogos inesperados, não raramente marcados por uma inversão irónica das expectativas criadas pela leitura, numa evidente sugestão de que a vida, mesmo na sua etapa final, é guiada pelo imponderável.

“A mancha verde” introduz uma personagem feminina, absolutamente vulgar, em quem ninguém reparara nunca. Sentia-se velha e esgotada: “Estava velha ou doente ou ambas as coisas” (ibid.: 128); “sentia pela primeira vez a idade, mais, muito mais do que a sua idade, que idade era essa que sentia? E olhava também, pela primeira vez, a sua solidão” (ibid.: 129). Inesperadamente, o narrador informa-nos, pouco depois, que “ela já fizera 50 anos” (ibid.: 126). Trata-se, indubitavelmente, de uma das protagonistas mais jovens presentes no conjunto de narrativas em análise. No entanto, como já foi salientado anteriormente, não é a estrita cronologia que, nestes contos, adquire precedência, mas antes o tempo lírico e subjetivado. Esta personagem é muito mais jovem do que a que protagoniza o conto anteriormente analisado; não obstante, sente-se muito perto do fim: “traduziu-a em palavras que lhe diziam que o voo terminara há muito e que ela não se dera conta” (ibid.: 127). Coincidentemente, ambas terminam a sua vida no quarto. A sua postura quando é surpreendida pela morte – dobrada no chão, com a aparência de uma mancha verde, a cor do último vestido usado em vida – não deixa de revelar-se irónica, sobretudo pela dissonância cromática do verde que, consabidamente, simboliza a esperança. Como observa José Manuel Esteves, “O clima de doença e de velhice são sempre dados como uma arte sóbria, despojada, mas modulada numa clareza e crueza. A fragilidade da condição humana, a efemeridade e a brevidade são aqui dadas pelo sentido de queda, o ‘tombo’ que em qualquer momento pode interromper o voo” (Esteves, 1999: 28).

Recorde-se que a maioria das personagens será vitimizada por doenças de coração: a avó Cândida de *Tanta Gente*, Mariana, a personagem principal de “Uma senhora”, a velha de “Sentido Único”, cujo coração não suportou a

felicidade de ter ganho a lotaria, o homem de “As impressões digitais”, que não resistiu ao roubo da empregada, ou ainda a personagem de “Mancha verde” que, apesar de ser a mais jovem, tinha sido advertida pelo médico de “que devia ter cuidado com o seu coração” (ibid.: 128-129). Nesta coincidência, não pode deixar de reconhecer-se uma metaforização do seu desgaste emocional e da sua decepção face ao mundo que habitaram e que estão prestes a abandonar. Assim, a morte das protagonistas velhas é devida, invariavelmente, à degradação do corpo que acaba por soçobrar; regra geral, as suas faculdades mentais não estão afetadas, embora não conservem, por vezes, uma memória muito nítida de alguns acontecimentos do passado, como acontece com a velhinha de “Uma varanda com flores” ou com Adília, de “Adília e as vozes”. Saliente-se, enfim, o modo como Maria Judite de Carvalho escolhe designar estas personagens, invariavelmente apodadas de ‘a velha’ ou ‘a velhinha’. Ainda que o diminutivo possa, ocasionalmente, indiciar a fragilidade das personagens, também a autora parece partilhar do mesmo repúdio do eufemismo que exprime a personagem George: “De idade não, George detesta eufemismos, mesmo só pensados, uma mulher velha” (Carvalho, 1995: 40).

2.1.3. Teolinda Gersão ou a velhice como arte da perda

A velhice não trazia nada de bom,
nem sequer trazia nada. Só levava.

Teolinda Gersão

Os contos “A velha” e “A defunta”, extraídos de *Histórias de ver e andar* (2005), assim como “As tardes de um viúvo aposentado” e “Avó e neto contra vento e areia”, integrados em *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007), foram igualmente selecionados em função da linha temática coesiva deste trabalho: o tratamento ficcional do envelhecimento. No entanto, é oportuno sublinhar que a obra multimoda de Teolinda Gersão apresenta uma ampla latitude temática, desenvolvendo também uma reflexão ficcional sobre a liberdade e a opressão ou o amor e a morte. Em múltiplos testemunhos, a autora rejeita o rótulo de escrita feminina apostado, com frequência, à sua produção ficcional¹², apesar de reconhecer que nesta inevitavelmente se inscreve a sua dupla condição de mulher e escritora. Desse modo, a escolha da perspetiva narrativa masculina num dos contos onde se glosa a problemática da velhice não parece casual, correspondendo, porventura, a uma tentativa de ilustração das experiências dissimilares da velhice no feminino e no masculino.

Na realidade, a leitura comparativa destes contos permite deduzir que, independentemente das condicionantes de género, o denominador comum que aproxima os quatro protagonistas velhos é a solidão. As personagens femininas são viúvas, falam dos filhos e dos netos, mas parecem manter uma autonomia que lhes permite planear rigorosamente o seu quotidiano esvaziado de presenças humanas. No caso do viúvo, talvez por se tratar de um homem, o narrador parece

¹² Esta convicção foi, por exemplo, expressa pela autora, numa entrevista concedida a Clara

ter necessidade de frisar o seu estado civil, acrescentando que contratou uma empregada que fizesse os trabalhos que, até então, eram assegurados pela mulher, lembrando, desse modo, a sua dependência doméstica.

Em três destes contos, o relato é assumido por um narrador não participante e onisciente que revela um conhecimento irrestrito de todas as emoções, pensamentos e conflitos interiores desencadeados na consciência íntima das personagens:

A velha era felicíssima. Pois não é verdade que tinha uma boa vida e nada lhe faltava? (...) Ao cinema propriamente ia pouco, há vários anos até que já não ia. Não era por ser caro, é que às vezes as cadeiras estavam gastas e faziam-lhe doer as costas, e também não sabia se ia gostar dos filmes. (Gersão, 2005: 73,76)

Doíam-lhe os ossos, não aguentava carregar o peso dele. E se de repente ficasse imobilizada, estendida no chão, como já lhe sucedera uma vez? Aquela hérnia na coluna podia sair do lugar e ela ficar sem conseguir mexer-se. E se isso acontecesse e ela ficasse ali, sem poder andar? (Gersão, 2007: 95-96)

Agradava-lhe estar num quarto diferente, desconhecido, embora já soubesse que iria dormir mal, porque estranhava sempre o colchão e em geral as persianas tinham frinchas que deixavam entrar alguma luz. (ibid.: 23)

O narrador de “A Defunta” distancia-se sensivelmente do dos restantes contos, dado que, logo na abertura da narrativa, parece investir numa relação empática com o leitor, permitindo-lhe que este se solidarize com a personagem. Assim se explica o emprego fático da primeira pessoa do plural: “Temos de reconhecer que a defunta não incomodou ninguém. Sobre isso ninguém esteve em desacordo” (Gersão, 2005: 125). Detém-se, depois, na análise dos juízos valorativos e das emoções da personagem principal, que parece enfrentar a inevitabilidade da morte, através da organização ritualmente obsessiva do dia em que deve morrer: “Faleceu num sábado, quando as pessoas da família estavam nas suas casas e era fácil avisá-las” (ibid.: 125). Tomando a seu cargo todos os procedimentos relativos às suas exéquias, pode deduzir-se que se considera

Ferreira Alves, e publicada no *Jornal de Letras*, Ano II, nº 34, 1982, p. 8-9.

como um estorvo no núcleo familiar, querendo, a todo o custo, evitar ameaçar a imperturbável normalidade das suas vidas: “e o enterro realizou-se no domingo, quando todos podiam deslocar-se sem faltar aos empregos nem atrapalhar demasiado as suas vidas” (ibid.: 125). Note-se que a amargura por uma vida de abandono e solidão é sugerida subtextualmente, embora nunca surja expressamente enunciada no conto. Fátima Marinho destaca precisamente a importância que o silêncio desempenha no conto, referindo que a defunta “morreu como viveu sem incomodar ninguém, mas solitária, de uma solidão não verbalizada mas pressentida” (Marinho, 2006: 163).

Na descrição circunstanciada da morte e dos preparativos para as cerimónias fúnebres, diluem-se estrategicamente as fronteiras entre o discurso do narrador e as reflexões ou pensamentos íntimos da defunta. Maria Heloísa Martins Dias aponta esta imbricação discursiva, colocando a tónica na questão dos valores humanos em confronto: “o foco narrativo mostra o tecido ambíguo de vozes/consciências, narrador e defunta conduzindo o relato (...) a posição dupla de estar fora e dentro do acontecimento (ser defunta e poder falar sobre o seu enterro) está perpassada por ironia e sarcasmo, com o intuito de desmascarar valores éticos, sociais” (Dias, 2005: 179).

Efetivamente, no final do funeral, os familiares dirigem-se a casa da velha para tomar um chá, tornando-se então indistigível a frieza distanciada em relação à morte e ao funeral da sua familiar. Somos, assim, informados de que recolheram alguns objetos, provavelmente os que apenas lhes interessavam pelo seu valor material, tendo verificado que tudo se encontrava limpo e arrumado: “Os familiares mais chegados passaram ainda por casa da defunta, onde tomaram chá e café e recolheram alguns objectos, constatando que tudo estava limpo e sem pó, e as gavetas e os armários arrumados. (...) Tudo estava resolvido, e o dia-a-dia podia continuar. No fim de contas, a vida e a morte eram coisas simples. O que aliás sempre fora a opinião da defunta” (Gersão, 2005: 130). Sobre este desafetuoso desprendimento dos familiares, Fátima Marinho observa que “o pragmatismo que parece eminentemente positivo pode, em última análise, deixar um travo amargo pela ausência total de sentimentos” (Marinho, 2006: 163).

Transcendendo claramente a reflexão sobre a morte, este conto constitui

um retrato impiedoso do abandono e da solidão a que a sociedade – e a família que metonimicamente a representa – condena os seus velhos. Teolinda Gersão tem, aliás, reiteradamente denunciado a negligência a que são votados os velhos, numa sociedade que envelhece, ela própria, a um ritmo insustentável: “a terceira idade (...) é o que está a acontecer com a minha mãe que tem cem anos e isso faz-me pensar muito e viver esse problema porque a sociedade não tem resposta capaz para a terceira idade, os cuidados paliativos são uma miragem”¹³.

Explorando os diversos matizes retóricos da ironia – que incluem desde o humor subtil, ao mais eloquente sarcasmo –, a autora denuncia a dissolução dos laços afetivos, insinuando que a maior perda será a dos mais novos, dado que não conseguem harmonizar as suas vidas com as dos mais velhos, desprezando um capital de sagesa e de experiência de valor incalculável.

No conto “A Velha”, a ironia funda-se na relação de denegação que se estabelece entre o *incipit* do conto, que assevera a felicidade da protagonista, e a solidão banal do seu quotidiano minuciosamente descrito no decurso da narrativa. Fátima Marinho reforça este paradoxo, afirmando que “a ironia está patente na afirmação reiterada de que ela era felicíssima e que a maior parte das pessoas são desgraçadas porque não sabem aproveitar o que têm. No entanto, a pequena referência ao abandono a que está votada, legitima a ironia do resto do discurso” (Marinho, 2006: 163).

O desacerto de tempos – o da vertigem desumanizante do tempo dos jovens, por um lado, e o da lenta e laboriosa sabedoria dos mais velhos, por outro – converte-se, nos contos de Teolinda Gersão, em verdadeiro tópico:

Escrevia de vez em quando aos filhos e aos netos, mas poucas vezes, porque percebera que eles não tinham tempo de ler as cartas. O que era natural, a vida de hoje era tão a correr, as pessoas sofriam muito, sobretudo as crianças, de um lado para o outro, saíam de casa de noite e entravam de noite. Mas ela estava livre dessa correria, tinha todo o tempo por sua conta. (Gersão, 2005: 78)

¹³ Sugerimos o visionamento da entrevista concedida por Teolinda Gersão a Paula Moura Pinheiro, no programa *Câmara Clara*, exibido pela RTP2 em 29 de maio de 2011 (<http://www.youtube.com/watch?v=7Q0a0qYiKO4>).

Efetivamente, as protagonistas destas narrativas não assumem uma postura invariante face à velhice: a avó e o aposentado, pela resiliência evidenciada, distanciam-se do aparente conformismo revelado pela velha e pela defunta. No primeiro caso, ambos lutam para reivindicar a sua utilidade, o que, no caso da avó, se revela mais fácil, dado viver próximo do neto que adora usufruir do tempo compartilhado com ela: “Ir à praia com a avó era uma das melhores coisas que lhe podiam acontecer nos dias livres.” (Gersão, 2007: 91). O aposentado, por seu turno, vive distante dos filhos, não revela possuir grande proximidade afetiva com eles, embora mencione que se reúnem todos no Natal: “Os filhos e os netos moravam noutras cidades, mas juntavam-se todos, no Natal” (ibid.: 17).

Embora estas personagens pareçam assumir uma postura distinta relativamente ao papel social e familiarmente válido que ainda desempenham, no seu íntimo lutam para que lhes reconheçam essa utilidade. Pressentindo-se, contudo, descartados e condenados a uma obsolescência que sabem não corresponder ao seu estado, não deixam de enunciar a sua frustração em face desse destino de invisibilidade:

A avó sentia-se orgulhosa: ainda era suficientemente forte para ter alguém por quem olhar. Ainda era uma avó útil, antes que viesse o tempo que mais temia, em que poderia tornar-se um encargo para os outros. (ibid.: 91-92)

Porra, mas havia de certeza alguma coisa que ele podia fazer, para ocupar a tarde. A sociedade, os governos ou o raio que os partisse até tinham inventado uns quantos programas a pensar nos velhos. Centros de dia, por exemplo, velhinhas fazendo flores de papel e velhos fabricando apitos. (ibid.: 20)

A autora ilustra, nesta última narrativa, a distinta experiência do envelhecimento, consoante a ótica seja masculina ou feminina: o homem que se aposenta, mas que ocupa o seu tempo com as idas ao banco, na leitura do jornal ou nas tarefas domésticas por que é responsável, distancia-se da mulher que continua a zelar persistentemente pela casa e pela família. Assim, o homem acaba, na realidade, por desempenhar menos funções, dispondo de mais tempo

livre.

Numa entrevista concedida ao programa *Câmara Clara*, em maio de 2011, a propósito da publicação do seu último romance, *A Cidade de Ulisses*, mais uma vez Teolinda Gersão aborda a questão dos papéis que a sociedade atribui a cada gênero, argumentando que nem só a mulher é discriminada, pois o homem também o é: “muitas coisas estão reconhecidamente ultrapassadas. A figura do pai é, cada vez mais, importante e felizmente, nas novas gerações, é cada vez mais presente. Felizmente, os homens hoje, quando querem ter filhos, é para se ocuparem deles, para os amarem, porque eles também querem a casa, também querem a família (...). Conquistaram esse direito. Só se fala das conquistas das mulheres, não se fala desse direito familiar (...) Achava-se que o homem se rebaixava, se diminuía, era menos viril, se partilhava as tarefas domésticas (...). O homem tinha o seu trabalho, e o trabalho acima de tudo, e as mulheres viviam muito sozinhas nessas tarefas” ¹⁴.

Estas reflexões ajudam a enquadrar o comportamento do protagonista masculino do conto de Teolinda Gersão. Assim se compreende que ele avalie com irónico desprezo a inutilidade das atividades a que se entregam os velhos nos centros de dia: “velhinhas fazendo flores de papel e velhos fabricando apitos” (Gersão, 2007: 20). Sendo homem e não tendo “dificuldades financeiras de maior” (ibid.: 17), decide manter-se na sua casa, onde vai alguém cozinhar, tratar da roupa e da casa, uma vez que “roupa lavada, comida feita, casa limpa. Para isso serviam as mulheres.” (ibid.: 19).

No conto “As tardes de um viúvo aposentado”, tal como o próprio título indica, a narrativa centra-se no relato minucioso das atividades desenvolvidas pelo protagonista. A perspetiva adotada é masculina, o que permite compreender a sua recusa no desempenho de tarefas consideradas, na ótica da personagem, exclusivamente femininas. Assim, “as manhãs passavam depressa.” (ibid.: 15), porque o aposentado se entregava às rotinas inerentes à sua condição de homem e viúvo – a leitura do jornal à mesa do café, as idas ao banco e as visitas diárias à campa da mulher – embora todos reconhecessem que não tinha sido um marido

¹⁴ A entrevista integral poderá ser visionada em <http://www.youtube.com/watch?v=7Q0a0qYiKO4>.

exemplar:

Quem o conhecesse e o visse passar, sempre à mesma hora, diria que aquele homem era um exemplar de amor conjugal. Na verdade, durante a vida da mulher, ele implicava com ela o tempo todo, aplicando-se a contradizê-la, o que quer que ela dissesse ou fizesse. Não faltava quem gabasse a paciência de Izilda, se é que realmente o ouvia, porque provavelmente, com o passar dos anos, encontrara algum modo secreto de deixar de lhe dar atenção. (ibid.: 15)

Ironicamente, é destacada a solidão que sente quando a mulher morre. As tardes são, na realidade, a sua fragilidade, a prova indisfarçável da sua solidão e da inutilidade que tentava dissimular, inventando viagens de negócios:

E os negócios, correram bem? Insistia ela ainda.

Oh, muito bem, respondia ele tirando o casaco. Só que tudo isto dá muito trabalho e é uma grande estafa. Quero ver se não volto a viajar tão cedo.

Fechava-se no escritório, contente com a impressão que causava a Leontina. Não era a mesma coisa, um velho sentado no jardim à espera da morte, ou um patrão ocupado, viajando em negócios de um lugar para outro. (ibid.: 24)

O narrador dá-nos conta do desprezo sobranceiro que votava à condição feminina, designadamente à mulher de quem em tudo dissentia. O conto relata, pois, as suas tentativas persistentes de ocupar um tempo esvaziado e estéril:

Começou por se irritar, mas à medida que o tempo passava deu consigo a sentir-se parte de qualquer coisa. Uma sala cheia de gente era diferente de uma sala vazia. Era diferente estar à espera sozinho ou estar no meio de outras pessoas. Deu conta de que estar no meio de pessoas podia ser uma forma suave de passar o tempo. Sobretudo se fosse livre de se ir embora em qualquer altura.

Aconteceu por isso que voltou à ADSE algumas vezes, sem ter nenhum assunto a tratar. Tirava uma senha, para fazer como os outros, e sentava-se à espera, deixando passar o tempo (...) pensando que isso podia quase tornar-se um ofício: esperador. (ibid.: 25)

Saliente-se a ironia que se intui nestas linhas. Quando já nada resta ao viúvo aposentado, eis que, um dia, ao tratar de uns assuntos a pedido de um dos

filhos, descobre que lhe resta apenas a liberdade, mas que aquela sala de espera lhe proporciona a companhia de pessoas que, embora não interagindo com ele, lhe fazem sentir que não está só. As suas idas ao cemitério, para além de emprestarem um sentido precário a uma existência dele desprovida, funcionam como uma redenção da experiência conflituosa que fora a sua vida conjugal.

Torna-se, pois, evidente neste conto que a velhice, a inutilidade e a solidão não são, afinal, experiências exclusivas do sexo feminino, mas revelam-se antes comuns aos dois géneros, conquanto a sua representação ficcional seja distintamente modulada. Numa entrevista concedida ao programa *Câmara Clara*, Teolinda Gersão afirmava que “num mundo tão instável, tão desequilibrado e tão agressivo, as pessoas precisam de um porto de abrigo, precisam de construir uma realidade emocional”¹⁵.

Anote-se, por outro lado, a condescendência benévola que a sociedade reserva aos homens, após atingirem a terceira idade. De facto, a sua necessidade de satisfação sexual é assumida como natural, o que já não acontece com as mulheres. Nenhuma das personagens femininas aborda este assunto-tabu, mas o aposentado não consegue evitar os devaneios eróticos estimulados pela contemplação da empregada:

Chegaria para ela na cama?

Mas caiu em si. Fanfarronices de macho, não havia nada mais burro. Ela tinha um marido jovem, com trinta anos como ela, onde é que ele tinha a cabeça? A cabeça e o resto, meu Deus, onde tinha ele agora o resto, o que interessava? Pois, a velhice não trazia nada de bom, nem sequer trazia nada. Só levava. (Gersão, 2007: 18)

A situação aproxima-se flagrantemente da relatada no conto de Maria Isabel Barreno, “Significado oculto de um velho corpo”, que oportunamente analisámos. A velha que se deslumbrara com o corpo jovem do rapaz encontra, agora, a sua contrapartida masculina no reformado, subitamente avassalado pelo desejo de posse erótica. Contudo, prudentemente, ambos suspendem essas fantasias, porque a idade e as expectativas sociais lhes não permitem já essa

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=7Q0a0qYiKO4>

ousadia serôdia. Ao dar-se conta do ridículo em que incorre, porque a velhice já não lhe autoriza o devaneio, reage energicamente: “Leontina! gritou com raiva. Sirva o café na sala.” (ibid.: 18).

Em “Avó e neto contra vento e areia”, a ação decorre durante uma manhã passada na praia, onde ambas as personagens partilham momentos de felicidade conjunta – a avó “ia muito contente, e o seu coração cantava.” (ibid.: 91) com o neto, uma criança de apenas cinco anos. Ao mesmo tempo que gostava de ser protegido pela avó, também lhe agradava ser o seu amparo: “e ele gostava de protegê-la contra os medos. A avó tinha medo de muitas coisas (...) [ele] Não tinha medo de nada” (ibid.: 92). Este momento de felicidade inicial é perturbado pelo desaparecimento dos óculos da avó. A situação agrava-se com o céu que escurece, com o vento que se amotina e que, por sua vez, levanta a areia. A avó vive momentos de angústia e desespero, no confronto aflitivo com o mar que surge como cenário previsível de morte. Por livre associação, outro momento igualmente doloroso da sua vida é-nos relatado, em retrospectiva: a perda de uma criança, provavelmente de um filho, ocorrida muitos anos antes. Com esta deriva analéptica, o narrador sugere um paralelismo entre a aflição presente e a memória traumática ativada pela reminiscência:

Muitos anos atrás, a avó perdera uma criança. A lembrança veio subitamente e ela não conseguia afastá-la. Sempre quisera esquecê-la, mas de repente ela voltava. Mesmo em sonhos. Uma criança ardendo em febre, e ela correndo com ela nos braços, através de um hospital labiríntico. E depois os dias passavam e ela perdia a criança.

Durante muito tempo, não soube onde estava, quando lhe vieram dizer que perdera a criança. (ibid.: 95-96)

De repente, surge um cão que reconhecem ser do dono do café e que lhes permite encontrar o caminho de regresso. Depois de momentos de angústia no areal, sentem-se protegidos naquele espaço interior que representa o porto de abrigo que os acolhe. Ao olharem pela janela, verificaram que “o mundo voltou a ser perfeito” (ibid.: 97). A janela simboliza, como já acontecia noutras narrativas, a zona liminar entre o espaço interior, que oferece conforto e proteção, e o espaço exterior, hostil e ameaçador.

Saliente-se o recurso à metáfora – “o coração cantava “ (ibid.: 91) – em conjunção com a figuração simbólica do espaço interior: “O café do senhor Lourenço iria aparecer, como um farol, no meio das dunas.” (ibid.: 97). No polo semântico oposto, conotando a situação de perigo experienciada por avó e neto, sublinhe-se a expressividade dramática das formas verbais: *toldar*, *zunir*, *arrastar*, *lutar*.

A temática axial destes contos é, assim, a da solidão irredimível, da invisibilidade familiar e da vulnerabilidade social destes velhos descartados por uma sociedade que, cada vez mais, os ostraciza. Com perseverante diligência, estas personagens tentam esconjurar o abandono, o esquecimento e até a morte, revelando uma inabalável ética da resistência.

O homem, agora viúvo, recusa assumir a sua solidão e a sua fragilidade: “No entanto a sua morte [da mulher] deixara nele um enorme vazio. E, além disso, aposentara-se. Os últimos anos tinham sido, portanto, de perdas sucessivas. Aposentação e viuvez.” (ibid.: 15). Tenta, assim, encenar um simulacro da vida que levava no passado, mantendo a aparência de que nada nela se alterou: “Ele sabia muito bem ocupar-se sozinho. Podia ler, pôr em dia as facturas, fazer contas, organizar dossiers com recibos, juntar papéis para o imposto, deitar fora tudo o que tivesse ultrapassado” (ibid.: 21).

Como já se verificava nos contos de Maria Judite de Carvalho, a velha e a defunta vivem confinadas ao respetivo casulo doméstico, em contexto rural ou urbano, sentindo-se protegidas na privacidade inviolável dos seus lares. Se a casa da defunta não interessa a mais ninguém, provavelmente porque fica situada numa aldeia remota, e será vendida após a sua morte e o dinheiro dividido pelos filhos, já a casa da velha é cobiçada. O senhorio tentou que ela se mudasse, alegando que, na casa nova que lhe seria atribuída, poderia usufruir de melhores condições: “O dono da casa viera uma vez visitá-la, com falinhas mansas. Oferecia-lhe uma indemnização, para ela sair. Iria para um andar moderno, com esquentador, casa de banho e máquina de lavar a roupa, prometia” (Gersão, 2005: 80). Compreensivelmente, a velha recusou:

Tinha as vizinhas, claro, e a porteira. Não havia dia em que não aparecesse uma, ou até mais do que uma, a desabafar, contar novidades,

ou simplesmente a saber como ela estava. (...) Estava tão bem na sua casa, no seu quintal do tamanho de um lenço, onde podia apanhar sol quando não saía à rua e onde tinha a criação, para se entreter. (ibid.: 79)

Só a sua casa lhe garante uma sensação de completude e de refúgio, comunicada em expressivo registo figurativo: “Pensava nisso às vezes, sentada na sua cadeira de orelhas e olhando em volta os objectos da sala, entrincheirando-se atrás deles, como se pudessem protegê-la, o relógio da parede, a estante, a mesa, o guarda-louça, as cadeiras.” (ibid.: 79-80).

Esta oposição à mudança de espaço doméstico é comum a esta velha, à personagem de “Uma varanda com flores”, cujo senhorio devido à promessa feita a sua mãe aguarda a morte da velhinha para destruir o prédio, e à senhora Bruce de “A cidade do êxito”, embora, neste caso, seja ela a proprietária da casa que é cobiçada pelos plutocratas que pretendem expandir os seus negócios.

A velha do conto de Teolinda Gersão desenvolveu, por outro lado, um especial talento para deslumbrar-se com os mais anódinos pormenores do quotidiano. Esta atenção minuciosa ao real configura uma estratégia de encontrar motivos de renovado encantamento numa rotina diária que, de outro modo, se revelaria árida. Por isso, garante que “o mal de muita gente era não saber dar o devido valor às coisas” (ibid.: 73): “um lugar vago num banco de jardim, nem demasiado à sombra nem demasiado ao sol” (ibid.: 73); “oh, e como era agradável esse escorrer da água na pele, na temperatura desejada” (ibid.: 74); “E tinha a certeza de que nem os ricos tinham toalhas melhor passadas do que as dela” (ibid.: 74). Como já notou Isa Severino, “A velha apercebe-se das limitações que a afectam e condicionam os seus hábitos, mas não cede a elas nem tão pouco se resigna (...) o reconhecimento das suas incapacidades é subvertido e sublimado” (Severino, 2005: 79).

No final do conto, irrompe o sobrenatural que surge entrelaçado com o real empírico. Dois anjos, supostos emissários de Deus, serão responsáveis por transportar a velha para o *post mortem*, eufemisticamente identificado com uma viagem ascensional. Num evidente recurso à caricatura, os anjos aparecem encarnados em “gatos-pingados”¹⁶, “carregando um caixão”, e exibem traços

¹⁶ A propósito deste conto, veja-se a entrevista concedida por Teolinda Gersão, disponível em

humanos. Apresentam-se “suados”, “cansados”, com “mãos calejadas” e “cabelos ralos” (Gersão, 2005: 80-81). Sobre um deles se informa ser gago.

Este episódio, que suporíamos de inspiração bíblica, assume, no conto, uma evidente dimensão humanizante e caricatural. A velha apressa-se a vestir “a sua melhor roupa” e a pentear-se, preparando-se para “uma grande viagem” (ibid.: 81), conforme foi informada pelos anjos. Embora feliz, por nunca ter viajado, a velha declara preferir ser levada “juntamente com a casa e todos os objectos” (ibid.: 81). Com efeito, autorizada a ascender aos céus numa cadeira pelos anjos, de modo a poder contemplar a paisagem, a velha insiste ainda em regressar para resgatar as suas galinhas. Longe de qualquer fantástico sombrio, esta epifania sobrenatural constitui um epílogo apaziguante, embora se saiba que é da morte da velha que se trata, aqui apresentada a uma luz nitidamente eufórica.

Problemática se revela a inscrição temporal precisa destas narrativas. Com efeito, elas parecem partilhar da intemporalidade da parábola, investindo-as de uma dimensão arquetípica que, por outro lado, o anonimato das personagens vem corroborar. No caso do conto “A Defunta”, toda a ação decorre em dois dias – aquele em que morreu e o dia seguinte –, num óbvio processo de concentração temporal consonante com o género contístico. No que respeita à narrativa “A Velha”, podemos supor que a ação decorre provavelmente no final do dia ou durante a noite, visto que, logo no início do segundo parágrafo, o narrador refere que “só nessa manhã tinha encontrado” (ibid.: 73).

Estes contos reiteram, em registo crítico-irónico, a desagregação dos vínculos familiares, o afastamento dos mais novos, o abandono e o desafeto a que votamos os nossos velhos. Com Marguerite Yourcenar, vários destes velhos poderiam também dizer: “Na minha idade já não se dá importância a uma separação, mesmo que definitiva. Eu bem sei que os seres que amamos e que nos amam mais se vão separando insensivelmente de nós a cada momento que passa” (Yourcenar, 1983: 18).

Na sua retirada silenciosa da vida, as personagens destes contos insistem em não querer perturbar ninguém, mesmo na morte. Evadindo-se discretamente do mundo, parecem não ter deixado rasto senão no universo silencioso dos

objetos de que viveram rodeadas. Paradoxalmente, são estes, e não quaisquer porta-vozes humanos, a dar testemunho da sua passagem.

O tempo, matéria-prima ficcional destas narrativas de envelhescência, encontra-se marcado, no plano da enunciação, pelo recurso a tempos verbais com valor durativo, como o pretérito imperfeito, usado quando se trata de relatar o passado, e outros com valor pontual, como o presente, sempre que está em causa o momento atual. Em qualquer caso, avulta a importância do passado na construção da identidade da personagem; o presente, pelo seu imediatismo, destaca a ação que se pretende narrar e permite recortar o acontecimento que a provoca. Em praticamente todos os textos analisados, torna-se inequívoco o apego afetivo às memórias do passado, em conjugação com uma firme relutância na adaptação e aceitação do que o presente oferece, em grande parte atribuível à idade das personagens. Com efeito, “a mistura de tempos, presente e passado, dá a impressão de um destino irreparável, como se alguma coisa fizesse mover as personagens no palco. No entanto, este pessimismo iluminado, em que a vida é uma espécie de antecipação da morte, com a plena consciência da efemeridade da vida, não exclui um sentido muito fino da ironia” (Esteves, 1999: 25). A ironia é, na realidade, o recurso estilístico mais recorrentemente explorado pelas autoras estudadas, talvez porque “a ironia passa também pelo sentimento humano de reconhecer a sua limitação, a sua incompletude, levando o homem a viver num vazio, mas sempre na ilusória busca da plenitude” (Santos, 2003: 82).

A opção compositiva por narradores não participantes, mas exercendo uma focalização privilegiada em todos os contos, parece cumprir o objetivo de estimular um mais ativo envolvimento do leitor, não o relegando para o estatuto de simples destinatário: “O conto é narrado em 3ª pessoa. Nessa perspetiva, nota-se um certo distanciamento do narrador permitindo o jogo narrativo formado pela tríade narrador/texto/leitor” (Santos, 2003: 79).

A estas características técnico-narrativas e retórico-estilísticas não é alheia a circunstância de estas narrativas se integrarem no género contístico. Trata-se, como se sabe, de uma modalidade consubstancialmente determinada pela brevidade que exige do seu autor um processo de condensação narrativa e

depuração verbal. Efetivamente, a totalidade das narrativas partilha entre si o imperativo de brevidade, a economia espácio-temporal, o número reduzido de personagens; em todas, por outro lado, os excursos descritivos ou reenvios analépticos, essenciais para a compreensão do momento atual e do comportamento da personagem, são condensados, propiciando o avanço rápido da ação, ainda que, com frequência, as autoras não tenham hesitado em recorrer a momentos de reflexão ou a curtos diálogos.

2.2 A Crónica

O termo “crónica” provém do grego *chronikós* pelo latim *chronica*, referindo-se a tempo. Daí que as primeiras crónicas de que há memória sejam relatos ordenados cronologicamente que tinham como função registar os acontecimentos mais importantes de cada época. Pode, pois, afirmar-se que a crónica se entrelaça com os anais e a história, dado o seu carácter quase estritamente historiográfico.

Este vocábulo leva-nos, de imediato, a recordar Fernão Lopes que foi incumbido de registar cronologicamente os acontecimentos da época que historiou. Não se sabe se terá sido o primeiro cronista, mas foi certamente o que alcançou maior notoriedade. Sublinhe-se, contudo, que Fernão Lopes já é inovador na sua forma de historiar os acontecimentos, dado que evidencia o seu interesse pelos contornos humanos das personalidades envolvidas e à reconstituição dos factos passados alia a psicologia das personagens.

No entanto, a crónica enquanto registo historiográfico, como foi inicialmente consagrada, entrou em declínio previsível com o desenvolvimento da historiografia moderna, pelo que, tal como o conto, também ela teve que adaptar-se às características do seu tempo. Se, no século XII, o género tem como função o registo cronológico dos factos históricos para a posteridade, com o passar dos anos sofre metamorfoses e chega aos nossos dias na sequência da sua aliança com o periodismo no século XIX. Conformar-se às solicitações ideológicas e editoriais do seu meio de difusão, à sua limitação de espaço e a todos os constrangimentos dele decorrentes sem que, no entanto, estes se revelem

impeditivos da colaboração de grandes escritores nesse século, não só em Portugal, como em toda a Europa. A crónica redefine, deste modo, o estatuto literário que ambigualmente lhe tinha sido atribuído por ocasião das suas primeiras publicações.

É em França que surgem as primeiras colaborações assíduas de escritores com os jornais. Esta coabitação de textos de natureza dissemelhante não é isenta de alguma controvérsia: se há quem veja benefícios na sua ampla difusão, há também quem julgue que, pelo facto de ser escrita para o jornal, a crónica assina diariamente a sua própria sentença de morte, por nela se plasmar a volatilidade do quotidiano. Em virtude das suas específicas circunstâncias de difusão, a crónica não poderia aspirar à perenidade do literário.

A exemplo do que se verificou com os autores franceses, prestigiados escritores da literatura portuguesa, como Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Eça de Queirós, colaboraram com os jornais da sua época.

Com efeito, a crescente importância do género da crónica no decurso das primeiras décadas do século XX deve-se não só à simplicidade comunicante dos seus processos retóricos, permitindo aos seus autores relegar para segundo plano a questão estética, como ao facto de o cronista ser uma figura há muito consagrada nos meios literários, como enfim à função crítica que se lhe encontra subjacente. Ao autor é permitido veicular, por este meio, a sua intenção ideológica, humorístico-satírica, de crítica de costumes, de jornalismo mundano, entre outras. Eça de Queirós e Ramalho Ortigão são exemplos paradigmáticos da crónica de intenção crítica, causticando e caricaturando a sociedade da época e investindo esta tipologia textual de um prestígio até então inédito.

Perante textos de temática e autoria tão diversificada, deparamo-nos com uma natural dificuldade na delimitação tipológica do género. João Bigotte Chorão define-o nos seguintes termos:

Género literário "menor" e relativamente novo, a C[rónica] é um produto – e também a expressão mais elevada – do jornalismo. Nasceu da colaboração, mais ou menos regular, de escritores na Imprensa, conferindo-lhe uma dignidade literária que o simples noticiário ou mero *suelto* não lhe podiam dar.(...) Sem a mesma urgência de actualidade e, por isso, sem o carácter circunstancial do jornalismo, a C[rónica]

distingue-se também dele por uma qualidade estilística que a insere na categoria da prosa de arte. (...) É essa, precisamente, a função – e a nobreza – da C[rónica]: descobrir o encoberto, a essência na aparência das coisas, um halo de eternidade no efémero, usando, em geral, uma linguagem coloquial e singela. (Chorão, 1998: 607-608)

O problemático estatuto canónico da crónica – isto é, a sua consideração como texto literário, paraliterário ou jornalístico/periodístico – prende-se, julgamos poder afirmar, quase exclusivamente com o seu meio original de difusão – a imprensa periódica. Massaud Moisés corrobora precisamente esta posição quando afirma:

Quem se dispõe a dar conhecimento dos seus escritos literários em jornal, sabe que o leitor habitual pode não conceder mais atenção aos seus textos que às notícias, mas sabe também que utiliza um mecanismo a mais para a propagação de suas obras (...) duma ambiguidade irreduzível, de onde extrai seus defeitos e qualidades, a crônica move-se entre ser *no* e *para* o jornal (Moisés, 2005: 104)

São, efetivamente, muito divergentes as opiniões sobre esta modalidade textual que apenas alguns reconhecem inequivocamente como literária. Carlos Reis acentua que é “um tipo de narrativa de definição algo problemática, a começar pelo facto de não constituir um género estritamente literário” (Reis e Lopes, 2011: 87); outros críticos chegam mesmo a catalogá-lo como género menor ou género ambivalente, ou ainda como relato poético do real. Parece ainda consensual a necessária distinção entre dois tipos diferentes de crónica (a literária e a jornalística), embora ambas não deixem de influenciar-se reciprocamente.

Por ser polémica a sua classificação como género literário, alguns estudiosos preferem considerá-la um formato híbrido, dado o seu carácter transicional e efémero, aliado ao trabalho retórico-estilístico que se concretiza no recurso a uma linguagem expressiva, mas clara e simples, acessível ao público-alvo da publicação.

Uma virtualidade incontestável desta colaboração entre jornalismo e literatura é o facto de o jornal adquirir uma nova dimensão, porquanto a colaboração de escritores conceituados imprime-lhe qualidade e prestígio acrescidos.

Na década de sessenta do século passado, assistimos a uma alteração do jornalismo devido à crise social, económica e, principalmente, ao impacto da crise estudantil de maio de 68 e à guerra do Vietname. Estes dois acontecimentos agitaram consciências e impulsionaram os jornais não só a divulgar as notícias, como também a formular opiniões sobre os acontecimentos relatados. Surge, deste modo, aquele que tem sido considerado como o ‘novo jornalismo’ que, segundo Nelson Traquinas, “sacudiou os dogmas tradicionais, como o da objectividade, que ajudavam a orientar a actividade jornalística” (*apud* Navas, 2004: 19). Assim, do jornalista passou quase a ser exigido que não se limitasse a contar o que sabia, mas a comentar e a emitir expressamente a sua opinião, visto que dispunha de meios privilegiados para aceder aos sucessos ocorridos noutros locais. A essa necessidade não era, por outro lado, alheia a própria ética cívica e testemunhal do jornalista:

O novo jornalismo legitimou a intervenção política e social no meio da comunicação social. O jornalista era uma pessoa que também passava a escrever as notícias para opinar sobre os acontecimentos de modo assumido (...) O jornalista, ao comunicar as vivências como testemunho directo dos acontecimentos, conseguia convencer o leitor, de uma forma emotiva, da situação privilegiada (Navas, 2004: 20)

A conjuntura sociopolítica portuguesa sofre, obviamente, influências do exterior, pelo que os responsáveis jornalísticos sentem a necessidade de reequacionar as suas funções. Deste modo, os jornais continuam a contar com a colaboração de muitos escritores conceituados, que neles inscreviam uma componente crítico-reflexiva que impulsionou alterações na maneira de pensar e viver, em particular durante o regime ditatorial. A crónica de costumes e, principalmente, a crónica de cariz político revestem, então, uma importância crucial.

Consensual parece ser, pois, a ilimitada latitude temática do género. Embora a crónica não apresente, regra geral, a densidade do conto, o cronista dispõe, no entanto, de total liberdade na escolha do tema. Com frequência, um episódio banal do quotidiano (que, embora não pareça, foi, por vezes, criteriosamente escolhido) dá o mote a um texto breve, ocupando normalmente

uma coluna ou meia página do jornal, de tonalidade subjetiva, onde o “eu” se intromete de forma expressa. Deste modo, o narrador é o cronista embora quase sempre adote uma ‘máscara ficcional’. A sensação e a emoção prevalecem sobre o acontecimento, o qual, por sua vez, exorbita a sua radicação espaço-temporal, relegada para segundo plano, porque o que importa é o que suscita no autor aquele “brevíssimo instante, onde se oculta a complexidade das nossas dores e alegrias, protegidas pela máscara da banalidade” (Sá, 2005: 12).

A crónica apresenta-se, portanto, como uma tipologia textual eclética e proteica, não só ao nível temático, como formal-compositivo e “é justamente esta versatilidade enunciativa, temática e estilística que constitui motivo de atracção, permitindo ao escritor a livre expressão reflexiva, analítica, argumentativa (...) sem os constrangimentos dos géneros ficcionais” (Santana, 1995: 1388).

A diferença entre o contista e o cronista é estabelecida nos seguintes termos por Jorge de Sá:

O *contista* mergulha de ponta-cabeça na construção do personagem, do tempo, do espaço, da atmosfera que darão força ao fato “exemplar”, o *cronista* age de maneira mais solta, dando a impressão de que pretende apenas ficar na superfície de seus próprios comentários (Sá, 2005: 9)

No entanto o cronista não é um mero repórter; é antes um poeta ou ficcionista que, numa criação intencionalmente estética, nos revela as suas impressões e pensamentos suscitados por um qualquer episódio quotidiano. Esta dependência do circunstancial é uma das causas da volatilidade que define o género e da qual apenas se libertará se tomar a forma de livro, atraindo, deste modo, a legitimidade crítica da obra definitiva. O facto de constituir uma narrativa subjetiva que utiliza uma linguagem conotativa, onde geralmente predomina a metáfora – “Cronista sem estilo parece incongruência” (Moisés, 2005: 117) – afasta-a do texto jornalístico, caracterizado pela sua natureza referencial ou denotativa, mas a preocupação de estilo não é nela uma estratégia de natureza meramente retórica, constituindo antes um meio de comunicar uma certa visão do mundo que o rodeia. A propósito do trabalho estético-verbal da crónica, salienta Jorge de Sá:

Com o seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana e lhe confere a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos (Sá, 2005: 11)

Apesar do seu estilo reconhecível, o cronista não pode perder de vista o meio de divulgação, o jornal, pelo que a linguagem deve ser simples e económica, aproximando-se do estilo coloquial, de modo a assegurar a natureza transitiva do texto para o maior número possível de leitores. Contudo, a simplicidade dos processos de escrita não deve ser confundida com desconhecimento dos meios de expressão adequados. Muito pelo contrário. O cronista é um escritor exímio que explora a polissemia e o registo figurativo e revela desenvoltura na arte de escrever, embora o seu meio natural de expressão seja o jornal. Outra das características do cronista deve ser a agilidade de escrita, porquanto o jornal exige rapidez devido à sua periodicidade, o que implica viver a este ritmo e também ao dos acontecimentos que lhe servem de inspiração.

Como já foi referido anteriormente, é comum discernir dois tipos de crónicas: literária e jornalística. Se nos centrarmos naquela que é objeto de análise deste trabalho, a crónica literária, deve, ainda, destacar-se as submodalidades da crónica-poema e da crónica-conto, segundo Massaud Moisés:

Quando o carácter literário assume a primazia, a crônica deriva para o conto ou para a poesia, conforme se acentue o aspecto narrativo ou o contemplativo. (Moisés, 2005: 108)

Efetivamente, a crónica aproxima-se do poema quando relega para segundo plano o acontecimento e concede protagonismo ao “eu” que se expõe, reflete, enuncia os seus sentimentos e emoções. O sujeito ‘desnuda-se’, como refere Massaud Moisés, uma vez que se trata de um texto de carácter nitidamente confessional, originando uma crónica que se entrelaça com a prosa poética. O cronista mobiliza a sua intimidade como matéria-prima, põe a nu a sua sensibilidade, ambicionando estabelecer empatia com o recetor e proporcionando-lhe um momento de catarse nesta fusão cronista-leitor: “os sentimentos perdem o carácter de expressão da alma solitária e ganham a dimensão de lirismo reflexivo e participante da imensa dor coletiva” (Sá, 2005:

14).

Se, pelo contrário, o cronista se centra no acontecimento que lhe despertou a atenção, predomina a lógica representativa do “não-eu”. O “eu” encontra-se presente na marca de subjetividade que imprime ao texto, mas é dada primazia ao móbil factual e, então, deixaremos de estar perante uma crónica-poema e aproximamo-nos mais da crónica-conto, o que poderá redundar numa mais óbvia perenidade do texto. Há, no entanto, que reconhecer que, quer num caso, quer noutro, a crónica investe na poetização do quotidiano e do banal:

A crónica apesar de toda a sua aparente simplicidade só pode ser valorizada quando a lemos criticamente, descobrindo a sua significação (...) passamos à fruição do objeto estético (...) a partir da segunda leitura, a carga emotiva da crónica já nos atinge com maior profundidade (Sá, 2005: 78-79)

Um olhar crítico e atento da cronística contemporânea autoriza a dedução de que o cronista deixa, com sintomática frequência, transparecer o desgaste e o tédio provocados pelo sufocante espaço urbano, o que se, por um lado, imprime notas de nostálgica melancolia aos seus textos, por outro, permite a evasão, recriando um momento de beleza redentora a partir da vulgaridade diária.

Assim, Massaud Moisés salienta a subjetividade como característica fulcral deste género, bem como o frente-a-frente comunicativo que estabelece com o leitor. Assiste-se a um monólogo, sem que, contudo, o polo do destinatário seja um mero leitor fantasmático e passivo. Tratando-se de um monólogo que supõe interlocução, a crónica assemelha-se a uma conversa, mas onde apenas um dos envolvidos fala, razão pela qual este autor refere o termo cunhado por Carlos Drummond de Andrade que se referia ao ato de leitura de uma crónica como sendo um “monodiálogo”:

A subjetividade é a mais relevante de todas. Na crônica, o foco narrativo situa-se na primeira pessoa do singular; mesmo quando o “não-eu” avulta por encerrar um acontecimento de monta, o “eu” está presente de forma direta ou na transmissão do acontecimento segundo sua visão pessoal. A impessoalidade é não só desconhecida como rejeitada pelos cronistas: é a visão das coisas que lhes importa e ao leitor (...). A subjetividade da crônica, análoga à do poeta lírico, explica que o diálogo

com o leitor seja o seu processo natural (...) a crônica seria, estendendo o vocábulo que Carlos Drummond de Andrade utiliza no processo de relação verbal com o interlocutor, para o texto na totalidade – um monodialogo (Moisés, 2005: 116-117)

A construção do texto assume, assim, primordial importância, visto que cada frase e mesmo cada silêncio encerram uma significação que terá de ser descoberta pelo leitor/interlocutor. É aí que o cronista guarda os seus segredos, sentimentos e, por vezes, esconde a sua solidão. O cronista é um hábil conhecedor do poder das palavras porque, desta forma, permite ao leitor vivenciar por procuração o que ele lhe pretende transmitir.

Outros géneros textuais podem miscigenar-se com a crónica. Massaud Moisés adverte-nos dessa contiguidade e salienta, em particular, o ensaio, em virtude dos múltiplos traços semântico-compositivos que os aproximam. Ambos são textos onde se torna patente um inequívoco investimento subjetivo; o que os afasta é a intencionalidade filosófico-especulativa do primeiro e o facto de este ter a garantia de alguma perenidade, pois é, regra geral, publicado num livro ou numa revista da especialidade.

O facto de a crónica aparecer oprimida entre outros textos jornalísticos explica a ambição, partilhada por vários dos seus cultores, de que ela seja publicada. Daí a sua frequente compilação em livro. No entanto, devido à natureza circunstancial dos temas, é natural que alguns textos percam a sua relevância, por estarem centrados em acontecimentos localizados temporalmente. Desse modo, “os textos que envelheceram devido à sua excessiva circunstancialidade não entram na seleção” (Sá, 2005: 83); outros serão intemporais e merecerão figurar no volume, o que obriga a uma criteriosa seleção. Massaud Moisés reconhece que, para tal, o cronista conta com algumas ajudas

Quando um escritor se decide a perpetuar os textos que espalhou no dia-a-dia jornalístico, inevitavelmente seleciona aqueles que sua autocritica e a alheia lhe sugerem como aptos a enfrentar o desafio do tempo (Moisés, 2005: 119)

Na realidade, o circuito comunicativo original da crónica altera-se a partir do momento da publicação dos textos em livro. A atitude do público perante o

texto já não é a mesma, dado que mudou o seu horizonte de expectativas genológico. Trata-se agora de um leitor mais seletivo, e já não de um mero interlocutor que, frequentemente, reconhece nas crónicas um prolongamento da obra ficcional do escritor que admira.

Ao falarmos da crónica e das características assumidas e impostas pelas mudanças sofridas ao longo da sua evolução diacrónica, não podemos deixar de fazer referência à intervenção da mulher, quer na condição de escritora, quer no papel de leitora. Embora se afaste do tipo de crónica que pretendemos abordar, não será deslocado fazer referência a um caso ímpar de sucesso que foi a publicação, em 1956, da *Crónica Feminina*¹⁷ que resistiu três décadas. Embora não fosse exclusivamente escrita por mulheres, a publicação não menosprezou a identidade do público a que se destinava, abordando os mais variados temas e, tal como o próprio nome indica, com artigos pouco extensos, linguagem simples e tom familiar. Todas estas características estruturantes se coadunavam com o título da publicação e decorriam do contexto sociocultural do país na segunda metade do século XX, época em que se encontrava vedada uma participação ativa da mulher, não lhe sendo reconhecidos muitos direitos fundamentais. À mulher estava reservada, como anteriormente já foi referido, a formação tendente a um excelente desempenho enquanto mãe e dona de casa, pelo que, embora catalogada posteriormente como publicação algo fútil – o que terá ditado o seu fim – teve provavelmente uma influência que não se deve menosprezar, porque permitiu à mulher o desenvolvimento da competência da leitura, dado o baixo grau de instrução da maioria, e reforçando ainda a sua escassa visibilidade social.

Foram possivelmente estes alguns dos motivos que impulsionaram Maria Judite de Carvalho à escrita assídua de crónicas, não negligenciando o facto de a sua circulação em jornais permitir o acesso a um público mais vasto. A partir da seleção estratégica de um acontecimento do quotidiano, eram veiculadas, expressa ou veladamente, opiniões críticas ao regime ditatorial e à sua iníqua ordem social. Por este motivo, Ruth Navas afirma que a cronista sofre influências do ‘novo jornalismo’, porquanto “a narrativa comentada centrava-se

¹⁷ Sobre este assunto, leia-se o artigo de Graça Abranches e João Paulo Moreira, “Sobre a Crónica Feminina”, in *A mulher na sociedade portuguesa: visão histórica e perspectivas atuais*. Vol. II. Instituto de História Económica e Social – Faculdade de Letras da Universidade de

fundamentalmente numa comunicação que interpelava o leitor a acompanhar o seu ponto de vista e o seu argumento (...). Estamos perante textos que revelam estratégias de escrita marcadas pela consciência social e humana dos acontecimentos vividos, mas estas estratégias integravam-se num projecto pessoal definidor das ideias sobre a escrita da realidade” (Navas, 2004: 21-23).

2.2.1 "A idade das esperanças perdidas": tempo e melancolia nas crónicas de Maria Judite de Carvalho

É assim este tempo em que vivemos.

Maria Judite de Carvalho

Maria Judite de Carvalho deixou-nos uma vasta obra de tipologia literária diversificada, do romance à crónica, não revelando especial preocupação com a categorização literária dos seus textos, nomeadamente no caso da produção cronística que alguns críticos preferem denominar como subgénero ou género menor. O que, efetivamente, parece inegável é a qualidade superior da sua escrita, premiada logo com a primeira obra que publicou, *Tanta Gente Mariana* (1959).

Carlos Reis salienta precisamente a voz ficcional inconfundível e a versatilidade desta escritora, num texto onde lhe presta homenagem, dado à estampa em janeiro de 1998:

O mundo dos seus contos, das suas novelas e dos seus romances, como o das suas admiráveis crónicas, é um mundo em que discreta mas expressivamente, perpassam as pequenas ambições e as grandes frustrações, as solidões e os desencantos calados de um universo que, sendo marcadamente feminino, é sobretudo atravessado pelo calor humano inesquecível (Reis, 1998: 21)

Apenas em finais da década de sessenta, Maria Judite de Carvalho começa a sua colaboração com vários jornais e revistas: *Diário Popular*, *O Jornal*,

Coimbra: Coimbra, 1986, 385-400.

Diário de Lisboa e a revista *Eva*, entre outros.

As crónicas publicadas encontram-se compiladas nos volumes intitulados *A Janela Fingida* (1975), *O Homem no Arame* (1979) e *Este Tempo* (1991). Encontramos, ainda, *Diários de Emília Bravo* (2002), obra organizada por Ruth Navas que reúne textos de cunho diarístico, constituída por três partes: uma primeira, com o título “Diários de uma dona de casa”, uma segunda, apenas designada por “Diário”, e uma terceira, onde são coligidas crónicas. Nela foram reunidos os textos que Maria Judite de Carvalho escreveu sob o pseudónimo de Emília Bravo (praticamente) desconhecido. Como sublinha Ruth Navas, “os «Diários» de Emília Bravo nunca foram compilados em livro, nem o pseudónimo é conhecido pela maior parte dos críticos” (Navas, 2002: 13).

O gesto da crónica, pelas suas peculiaridades semântico-formais, permitiu a Maria Judite de Carvalho registar o seu olhar atento sobre tudo o que a rodeia: os problemas com que a maioria das pessoas se confronta no dia-a-dia, a vida e os limites que esta impõe ao Homem. Como já foi salientado, “Maria Judite observava, com uns olhos curiosos que nos davam a impressão de querer ver dentro de *nós* e parecia que guardava os traços, gestos e as atitudes (...) para os reproduzir, depois, com um jeito fino e irónico” (Barroso, 1998: 9). Com efeito, é notória a perspicácia e atenção com que a autora-cronista capta todos os pormenores, conversas e flutuações anímicas que percebe com um simples olhar, o que torna a sua escrita ímpar e intemporal. Gaspar Simões reconhece-lhe estas qualidades ao destacar o seu talento para reproduzir

as coisas que vê, as conversas que ouve, as cenas que observa (...)
As crónicas que escreve desenham-se (...) a sua prosa só é viva, pessoal e alerta quando segue de muito perto o desenho íntimo da sua própria subtilíssima sensibilidade. (Simões, 1981: 299)

Ao longo das crónicas, deparamo-nos com uma aguda consciência da irreversibilidade do tempo e do poder que este exerce sobre o homem que consegue inventar ou descobrir tudo, exceto criar mais tempo: “descubram uma maneira de esticar o tempo” (Carvalho, 1991: 33). Por outro lado, denuncia-se a velocidade imparável da sua passagem: “O dia de hoje não existe. Há ontem e amanhã (...) Não nos é possível tocar o passado mesmo ao de leve, por mais que

estendamos os braços ou apuremos a memória” (ibid.: 28). Os textos de Maria Judite de Carvalho são o seu grito de alerta em face de uma sociedade desumanizada, revelando-nos “em tom desencantado, a crueldade do homem (...) Que o prazer do homem é tanto maior quanto mais for conseguido através do infligir o maior sofrimento possível ao seu semelhante ou à Humanidade” (Torres, 1998: 20). Trata-se de uma sociedade egoísta, rendida ao progresso e à desumanização mercantilista que acaba por escravizar: “estamos na era do metal” (ibid.: 14). Como refere a autora, “embora não nos demos conta disso vivemos em plena ficção científica” (ibid.: 21), ainda que as descobertas científicas não impeçam a doença nem garantam qualidade à vida mais longa que se conquistou, assegurando-lhe um final tranquilo e feliz.

Uma leitura das crónicas de Maria Judite de Carvalho confirma, de imediato, a certa apreciação de Ruth Navas incluída no ensaio introdutório a *Este Tempo*, intitulado “A Tessitura do Tempo”: “As crónicas de M[aria] J[udite] [de] C[arvalho] são no fundo um testemunho de uma vivência escrito sob um olhar minudente que capta as palavras e os gestos soltos em quadros vivos” (Navas, 1991: 8). Na verdade, o tempo assume uma dimensão crucial na sua obra, tanto o tempo que se vive, como o que foi vivido e, principalmente, o que falta viver. Este é tão escasso, que nos escapa como a areia por entre os dedos da nossa mão. O modo como se encara a passagem dos anos não é, regra geral, pacífico, traduzindo-se na recusa e no medo de envelhecer. Aos olhos dos outros é-se velho, embora o próprio não tenha – ou se recuse a ter – essa percepção.

À semelhança do que se verifica nos contos, as personagens das crónicas são pessoas vulgares com quem nos cruzamos diariamente, semelhantes a tantas outras que conhecemos ou de quem já ouvimos falar, mas cuja vida desconhecemos. Predominam, deste modo, figuras

(...) com quem nos cruzamos numa grande cidade, sem suspeitarmos sequer do pequeno drama silencioso que os mina ou sem crermos que essas pessoas também são habitadas por sonhos que nunca realizarão, pessoas que brilham um segundo diante de nós na sua existência efémera para mergulharem na penumbra da indiferença ou do esquecimento. (Esteves, 1999: 25)

Nestes textos muito breves – a maioria não excede uma página, ou, quando muito, duas – apenas nos é contado um instante destas vidas. Em comum, estas personagens envelhecidas têm a idade, o tempo que já passou por elas, mas que também é o único bem de que dispõem: ter tempo, no caso de umas, traz-lhes o marasmo ou apatia em que vivem; no de outras, a solidão, a miséria, o abandono, o sofrimento, a decrepitude. Há muito esperam o fim, mas até a morte tarda em chegar. São “velhas que a morte esqueceu, talvez por não valer muito a pena ocupar-se delas, hão-de morrer um dia destes” (Carvalho, 1979: 49).

As crônicas que selecionámos para análise tematizam esta etapa da vida, pondo a descoberto a existência simples e anónima destas personagens, resguardada dos olhares dos outros, porque é talvez a única coisa que ainda é sua: a capacidade de se ocultarem, de esconderem a sua intimidade, na maioria dos casos por pudor de exhibir publicamente a situação em que vivem, ou partilhar o que pensam e sentem.

Todos os textos aqui analisados foram escritos entre 1968-69 (como é o caso das crônicas incluídas em *A Janela Fingida*) e 1981, data de “Cena de rua”, o texto mais recente incluído na obra *Este Tempo*.

Como já foi anteriormente acentuado, a crônica parte de uma banal situação do quotidiano que o cronista observa e retrata, criando, desta forma, uma cumplicidade interlocutiva entre ele e o leitor, porventura por ser esta uma forma de o obrigar a olhar para fora de si mesmo, mostrando-lhe que a convivência com o próximo o pode ensinar a viver mais dignamente. Deste modo, o cronista recorre, em geral, à primeira pessoa gramatical para organizar o seu texto e transmitir-nos o que vê e o que sente. Para além da preocupação com o ritmo narrativo da crônica, a autora torna manifesta a intenção de levar-nos a refletir sobre um caso particular, sem deixar de, por seu intermédio, insinuar uma advertência em relação às vidas de solidão que representa reiteradamente. Por isso, a crônica transcende em muito o acontecimento em que se centra e que a aciona, resultado desta relação tácita que se estabelece entre autor e leitor. Curiosamente, das dezassete crônicas analisadas, onze foram escritas na terceira pessoa, o que poderá ser entendido como uma forma de instigar o leitor a uma

mais assídua reflexão, abdicando, contudo, de influenciá-lo, diretamente.

Exemplo do que atrás foi referido é a situação relatada na crónica “Um lugar no autocarro”, incluída em *A Janela Fingida*. Num autocarro onde todos os bancos estão ocupados, há uma passageira que cedo desperta a atenção da narradora, pela sua aparência física. Descrita como uma jovem “menina-mulher” (Carvalho, 1975: 70), refere-se que “nos seus olhos claros havia um brilho feliz” (ibid.: 70). A cronista tenta imaginar como será ela, na sua intimidade e, enquanto a analisa, entra no autocarro um homem que já não é novo, apresentado como “bem conservado, bem vestido, um homem que devia ter sido interessante e que talvez ainda se julgasse capaz de interessar” (ibid.: 71). Este último julgamento polariza imediatamente a atenção do leitor, insinuando que algo irá acontecer. Efetivamente, a rapariga, assim que o vê, apressa-se a ceder-lhe o lugar, mostrando a sua cortesia perante os mais velhos e seguindo a recomendação inscrita no banco onde viaja. Contudo, esta situação perturba o homem que, provavelmente, não se assume como velho. A sua rejeição perante a insistência da oferta da rapariga obriga-o a aceitar que o tempo passou por si. É evidente que os outros não o veem como ele se vê, existindo uma descoincidência entre a sua autoimagem e a projeção social referendada pelos olhares dos outros. O constrangimento da situação leva a jovem a desculpar-se, afirmando-lhe que lhe cede o lugar porque vai sair já na paragem seguinte. Segundo a narradora, o que é aparentemente um gesto educado e gentil, viria a ser compreendido pela jovem, anos mais tarde, a uma outra luz. Com efeito, involuntariamente, ela “praticara o seu pequeno crime diário” (ibid.: 72), porque aquele seu gesto, em aparência anódino, expusera aos olhares de todos a idade de alguém que ainda não a queria assumir. O conceito de velhice, como atrás salientámos, esquia-se a definições “porque o critério das idades varia conforme vamos envelhecendo” (ibid.: 72).

A crónica intitulada “Num banco o Outono”, também coligida em *A Janela Fingida*, descreve-nos um homem sentado num banco da Avenida que “talvez nem fosse velho. Estava era naquela idade indefinida” (ibid.: 123). Não se sabe há quantas horas ele lá se encontra, já que o tempo parece não ser subsumível à estrita cronologia. Atente-se na construção frásica utilizada – “Estava era” – que

comunica precisamente a escassa relevância do tempo referencial. O tempo é fortemente subjetivo: há quem o possa gastar sentado, horas a fio, num qualquer banco da cidade, porque “não tinha decerto grandes afazeres” (ibid.: 123), enquanto outros têm a percepção de que ele se escoia muito rapidamente, por vezes a uma velocidade alucinante que não permite usufruir da vida, nem entregar-se a momentos bons ou felizes, como já sublinhámos anteriormente a propósito de alguns contos. Relembre-se, por exemplo, o caso da mulher a quem saiu a lotaria¹⁸ e que morre sem poder desfrutar do que esse dinheiro sonhado ao longo de uma vida iria permitir.

No caso desta crónica, a estação do ano parece encontrar-se em reveladora sintonia com o homem e a sua “gabardina coçada” (ibid.: 124). Era uma tarde de outono, fria, sem sol, o vento soprava passando por ele como o tempo também já passou, deixando-o ali só, pensativo “ensimesmado” na “idade das esperanças perdidas” (ibid.: 124). A única coisa que parece atrair a sua atenção são as folhas que lhe caem nos joelhos e que ele limpa lentamente. A visão daquele homem naquele banco, a sua atitude, as cores outonais, as folhas secas que tombam, a postura do homem que poderia muito bem ser a de uma estátua em sua homenagem – “se fosse homem de ter estátua um dia, claro está, o que não era decerto o caso” (ibid.: 124) – o seu alheamento, o modo como sacode lentamente os joelhos evocam para a cronista uma fotografia de calendário: “O que mais me impressionava era a perfeição daquela imagem antiquíssima de calendário” (ibid.: 124). Note-se que se renuncia à expressão de um qualquer sentimento de pena pelo homem sentado naquele dia frio num banco, mas o que assume relevância é o modo poético como foi fixado aquele instante e perpetuado aquele quadro. O que desperta a atenção não é a idade do homem, nem a sua gabardina coçada, mas a sua postura, os seus modos brandamente resignados que trazem à memória uma fotografia de um momento nostálgico artisticamente concebida e digna de figurar num calendário que irá ser repetidamente contemplado. A crónica aproxima-se, neste caso, de um verdadeiro *tableau vivant*.

No entanto, este modo poético de abordar o tema da velhice não nos

¹⁸ Trata-se da protagonista do conto “Sentido Único” incluído em *Seta Despedida*.

desvia por completo da situação descrita. A solidão, bem como a falta de recursos económicos evidenciadas por aquele homem, são comuns à maioria dos cenários evocados nas crónicas seleccionadas. É evidente que a maioria das personagens tem poucos recursos económicos, e essa penúria é, em alguns textos, sugerida pelo próprio título. É o caso de “Sobreviventes”, de *O Homem no Arame*, cujas personagens vivem de uma pensão, de reformas, de esmolas ou na dependência de algum familiar “que não têm essa obrigação” e, consequentemente, vivem amedrontadas que eles cessem esse auxílio. Idêntica situação é a que se encontra em “O Instinto de Sobrevivência”, de *Este Tempo*, onde a personagem vive “por bondade” em casa de uma senhora de quem fora costureira. Noutros textos, constatamos que os velhos estão inclusivamente dependentes, para a sua sobrevivência, de alguns trabalhos que ainda, a muito custo, conseguem realizar, como Estrudes, de “Gertrudes Magna”. Ao contrário do que acontece nos contos, nas crónicas deparamo-nos com personagens que, não lhes bastando a idade, têm enormes problemas de subsistência, chegando mesmo a recorrer à mendicância. Em “Um figurino”, refere-se que “A velha estava encostada à parede, de mão estendida (...) vi muitas senhoras darem o seu óbolo a uma senhora assim” (Carvalho, 1979:86); na crónica, “Na rua”, é também apresentado um velho pedinte: “Ele não pedia, estava para ali quieto e silencioso, à espera de que alguém em trânsito desse por ele” (Carvalho, 1991: 201).

No entanto, encontramos também velhinhas que vivem harmoniosamente com a família que genuinamente se preocupa com elas: “Era uma velha senhora feliz (...) Os que a amavam (porque na hora já tão antiga da atribuição dos dons lhe fora concedido o de ser amada) (...) embrulhavam-na, por assim dizer, em algodão, para que as pontas e as arestas da vida a não magoassem” (Carvalho, 1991: 235). É o que se verifica em “Cena de rua”, de *Este Tempo*, ou ainda no caso da personagem que a cronista vê e que se parece com Estrudes, na crónica “Gertrudes Magna”, de *Um Homem no Arame*. Trata-se de uma velha que vive numa aldeia e que a cronista recorda por nela encontrar afinidades. Ambas fumam; no entanto, este hábito de Estrudes é motivo de chacota porque vive numa aldeia. À primeira personagem a autora não chama velha, mas designa-a por “senhora muito idosa”, talvez por esta ser, contrariamente às outras velhas,

“sofisticadíssima”, ostentando “cabeleireira loira, brilhantes, calças pretas” (ibid.: 49). É também a única que usufrui de conforto económico, mas encontra-se só no restaurante de um hotel. Pela descrição facultada, pode deduzir-se que é presença habitual neste tipo de espaços requintados porque neles se movimenta sem inibição. A narradora refere ainda o ar majestoso, talvez atribuível à situação económica desafogada, a mesma impressão também associada à “velha Estrudes” (ibid.: 49) que, para sobreviver, faz alguns trabalhos que a idade ainda lhe permite e que, portanto, assume com naturalidade ser paga por isso, não devendo subserviência a ninguém. No final, a cronista reconhece que “talvez fosse simplesmente a idade que as aproximava” (ibid.: 51).

O que todas as personagens abordadas neste trabalho têm em comum, reiteramos, é a idade, apesar das designações flutuantes que, em virtude de razões económicas ou afetivas, a autora utilizou: “velha”, “velhinha”, “senhora idosa”. Aliás, numa das crónicas, faz-se o seguinte reparo: “Não senhora idosa, não velha. Velhinha.” (Carvalho, 1991: 249). Efetivamente, todas as personagens são velhas. Em *Um Homem no Arame*, encontramos os seguintes passos que expressamente convocam personagens em fase de envelhecimento: “já tinha muita idade, embora ninguém soubesse ao certo que idade teria”, (“Casei com um príncipe”, Carvalho, 1979: 11), “A senhora muito idosa”, (“Gertrudes Magna”, Carvalho, 1979: 49), “São solteiras ou já enviuvaram há tantos anos que a memória, já senil (...) Desde quando esse sempre? Já o esqueceram”, (“Sobreviventes”, Carvalho, 1979: 56), “A velha estava encostada a uma parede”, (“Um figurino”, Carvalho, 1979: 86), “desde que a reformaram”, (“A voz”, Carvalho, 1979: 100), “eram duas donas de tempos idos (...) O pobre era velho e mirrado, e a senhora não, aberta e esquecida era velha também”, (“Na rua”, Carvalho, 1991: 201), “Era magra e desidratada pelos vendavais da vida (...) uma folha seca que se encostava às casas para não se deixar arrastar (...) um esqueleto fraquinho, já curvado”, (“O instinto de sobrevivência”, Carvalho, 1991: 233), “Era uma velha senhora”, (“Cena de rua”, Carvalho, 1991: 235), “Uma mulher velha”, (“Reformada”, Carvalho, 1991: 239), “Não senhora idosa, não velha. Velhinha”, (“Velhinhas”, Carvalho, 1991: 249), “Velhinha (velhinha?)”, (“Num jardim”, Carvalho, 1991: 251), “Então surgiu um velho”, (“As velhas coisas”, Carvalho,

2002: 231), "Os velhos saíram logo e ficaram na conversa", ("Os velhos", Carvalho, 2002: 267).

No caso de algumas personagens, para além do fardo da velhice, da solidão, da falta de recursos económicos, acrescem problemas de saúde, com frequência problemas de coração causados principalmente pela idade avançada. Enfraquecido pelos dissabores e preocupações de toda uma vida, o coração dá sinal de não resistir por muito mais tempo, como se verifica com a velhinha da crónica "Casei com um Príncipe", de *Um Homem no Arame*, em que o médico é chamado para a examinar por se ter sentido mal, ou com a velha de "Cena de rua", de *Este Tempo*, que também sofria do coração.

No que respeita à falta de recursos, encontramos um texto exemplar da fina ironia de Maria Judite de Carvalho na crónica "Reformada". A autora enumera as vantagens de ser-se velho: "Temos tempo, descontos (a certas horas) nos transportes colectivos, bilhete de identidade vitalício, somos os que se sentam ao sol, os que passeiam os netos" (Carvalho, 1991: 239), o que parece indiciar um otimismo eufórico em relação ao envelhecimento. A cronista vai mais longe ainda neste retrato irónico da velhice: "Bonita imagem, tranquilizadora. Até apetece ser velho, não?" (ibid.: 239). Contudo, o diagnóstico real não tarda: a reforma recebida, após tantos anos de trabalho, mal dá para viver e é necessário contar com o apoio económico de filhos ou outros familiares, quando os há.

A cronista revela-nos que envelhecer não é fácil e que a concepção da velhice é inseparável de inúmeros estereótipos. Detenhamo-nos no texto "Um Figurino", de *O Homem no Arame*, onde, ironicamente, a autora refere que um velho não pode andar de qualquer maneira, especialmente se for um pedinte a quem só se dá esmola se 'cumprir' todos os requisitos. Compete-lhe ser "sequinha, humilde e simpática, vestir de escuro e ter um ar asseado" (Carvalho, 1979: 86); não pode ser "gordo, despenteado, desmazelado" (ibid.: 86), sob pena de ser considerado "quase obsceno" (ibid.: 86); tem à sua disposição "uma série de figurinos" (ibid.: 86) para que não haja "modificações que venham sujar a branca superfície das folhas onde foram desenhados para a eternidade" (ibid.: 86). Nada deve ser deixado ao acaso, neste jogo encenado da aparência. A ironia que perpassa as crónicas é mais evidente quando a cronista se refere ao aspeto

físico, porque, neste domínio, a sociedade impõe modelos normativos. Assim, os velhos também devem ser magros, secos ou ressequidos, consequência da idade e também da deficiente alimentação justificada quer pelos escassos recursos económicos, quer por já não terem forças para serem autossuficientes. Assim, a maioria das velhas é “magrinha e ressequida” (Carvalho, 1979: 11) e o seu corpo “velho e mirrado” (Carvalho, 1991: 201).

Outro traço singularizador evidenciado pelas crónicas, e que já havíamos detetado nos contos, é o facto de a maioria das personagens velhas ser cidadina e feminina, uma característica marcante da obra de Maria Judite de Carvalho, porventura decorrente da sua própria vivência. Com efeito, não será despropositado referir lateralmente que a escritora vivia num prédio antigo no centro de Lisboa ao qual nunca se habituou, segundo confessou numa entrevista a Rodrigues da Silva, publicada no *Jornal de Letras* “Aqui, há quarenta anos, vive Maria Judite de Carvalho. Aqui, há quarenta anos ela detesta viver: “Detesto esta casa. É escura, os tectos são muito altos. Mas, quando pensei mudar, já era difícil” (Silva, 1996: 16).

Também nas crónicas que analisámos não são só as personagens que são velhas, mas a usura do tempo abate-se sobre tudo o que as rodeia: as fotografias, os relógios, os objetos são, com frequência, animizados e neles se reflete a experiência vital do seu proprietário. As velhas de Maria Judite de Carvalho afeiçoam-se aos objetos como se fossem familiares, pelos longos anos de ‘convivência’: “O velho relógio de parede morreu ontem (...) Viveu noventa e cinco anos e dois meses (...) telefonou ao ferro-velho para vir buscar o relógio. Mas recusou-se a assistir à cerimónia fúnebre” (Carvalho, 1991: 259-260). Os prédios onde moram refletem especularmente a sua própria ruína: “Mas eles os velhos prédios” (ibid: 95); “numa casa modesta e tão velha como ela própria a ruir por todos os lados” (Carvalho, 1979: 11); “dentro de uma pequena e velha casa de paredes já sem cor, de tapetes já sem lã” (ibid.: 56), “Vivem numa casa pequena e estalada pelo tempo” (Carvalho, 1991: 249); “muitas coisas velhas ou aleijadas, sem conserto” (Carvalho, 2002: 231). Até as rendas que pagam aos senhorios são também antiquíssimas: “aquela renda ficou fossilizada” (Carvalho, 1979: 56).

Por outro lado, uma sensibilidade melancólica parece denominador comum

a estas personagens. Votadas à mais absoluta solidão, há por vezes, um animal de estimação que lhes faz companhia: “Vivia pois com um gato” (ibid.: 11); “Têm um gato, têm uma gaiola com um pássaro que lhes corta a solidão, têm uma planta que não se esquecem de regar” (ibid.: 57). Ocasionalmente, alude-se à existência de uma empregada, familiar ou pessoa conhecida que as auxilia, pois a saúde precária já não lhes permite sair: “Ela explicou com dificuldade, que a mulher-a-dias que lhe abria a porta vinha sempre duas horas, excepto ao domingo. Fazia o almoço, arrumava a casa” (ibid.: 12); “com uma sobrinha ou uma afilhada, ou uma criada quase tão velha como elas” (Carvalho, 1991: 249). Contudo, a solidão atinge proporções assustadoras, como acontece com a personagem de “A Voz” que, no final de um dia “igual a todos os dias. Longo e lento como sempre nos últimos tempos, desde que a reformaram”, se dá conta de que não tinha falado com ninguém, não tinha utilizado a voz, de que se sentia usurpada: “ela se deu conta de que tinha sido vergonhosamente roubada de algo muito importante: a sua voz” (Carvalho, 1979: 101).

A idade cristalizou hábitos que permitem a estas personagens sobreviver isoladas do mundo e da sociedade que nada faz por elas¹⁹. Veja-se o caso da velhinha de “Casei com um príncipe” (Carvalho, 1979: 12), que continua a ter na sua mesinha de cabeceira um romance cor-de-rosa dos seus tempos de juventude que ainda lhe proporciona momentos de evasão compensatória, embora a sua vista fragilizada já dificulte a sua leitura, ou o do casal que, transcendendo a mera conjugalidade, se consideram companheiros porque se casaram “há muitos anos, já devem ter-lhes perdido o conto”. Os muitos anos de vida em comum fá-los sentir como sendo dois corpos numa só personalidade: “Parece que são dois corpos e uma só vontade, e que se um desses corpos fizesse uma coisa desagradável ao portanto – portanto a si próprio – isso seria terrível. Sentir-se-ia doente, pior, agredido” (Carvalho, 2002: 268). Os corpos são dois, mas a forma de pensar e falar é só uma, pelo que não causa estranheza que as suas frases e palavras se articulem num coro uníssono: “Disseram ambos. Quase ao mesmo tempo. Quase com as mesmas palavras. Falam assim muitas

¹⁹ Relembre-se a entrevista, já citada neste trabalho, de Teolinda Gersão ao programa *Câmara Clara* onde, convocando a experiência da sua própria mãe, reconhece que a sociedade não pensa nos seus velhos (<http://www.youtube.com/watch?v=7Q0a0qYiKO4>).

vezes. As mesmas coisas, compreendes? E já não se riem, já não se espantam. É normal.” (ibid.: 268).

A apresentação de cenários comuns de envelhecimento, bem como o contexto familiar, social e económico muito semelhantes têm como objetivo propiciar tempo de meditação crítica sobre a situação dos velhos em tudo superior ao tempo de leitura dos próprios textos, cuja brevidade não embarga o seu impacto estético. Seria suposição ilegítima pensar que não houve da parte do autor um investimento estilístico, apenas porque o seu texto se destinava à publicação num jornal e a sua memória será tão efémera quanto o espaço da sua publicação.

Numa celebração melancólica do tempo que passou, as “crónicas da velhice” de Maria Judite de Carvalho não escamoteiam todas as carências afetivas ou económicas sentidas pelas personagens, bem como as desinteligências atribuíveis à diferença de idades²⁰, como no caso do médico: “Parecia um rapazinho, e a senhora pensou que ele ainda não devia ser um bom médico” (Carvalho, 1979: 11). Por isso, os laços afetivos que os velhos firmam com as mais ínfimas coisas a que atribuem inequívoca utilidade são incompreensíveis aos olhos dos mais jovens a quem tudo se afigura inútil, porque tudo é velho: “deitar fora muitas coisas velhas ou aleijadas, sem concerto, inúteis a quem quer que fosse (...) As maravilhas que ele encontrou! (...) O velho curvava-se e tirava sempre coisas úteis” (Carvalho, 2002: 231).

Maria Judite de Carvalho visa alertar o leitor para a questão da desumanização crescente da sociedade, denunciando a lógica egocêntrica que nela prepondera, principalmente em contexto urbano. Era (é) um contrassenso que alguém se sintasse só, isolado no meio duma multidão com que se cruza diariamente, e que esse insulamento se torne dramático à medida que a idade avança, assistindo-se à dissolução de todos os laços de solidariedade. Como sublinha Marguerite Yourcenar, “o homem inteiro está aí, a sua colaboração inteligente com o universo e a sua luta contra ele, até à derrota final em que o espírito e a matéria lhe serve de suporte acabam por perecer juntos. A sua

²⁰ Pela diferença de idades, esta crónica lembra-nos o conto “Significado oculto de um velho corpo”, oportunamente analisado neste trabalho.

intenção afirma-se até ao fim na ruína das coisas” (Yourcenar, 1983: 50). Infelizmente, mais de duas décadas depois da escrita destas crónicas, julgamos poder afirmar que (quase) nada mudou.

Reiteramos que o impacto destes textos transcorre do olhar atento e metódico de Maria Judite de Carvalho, reconhecido unanimemente: “O seu olhar demora-se nos pormenores, palavras e gestos. O poder de explosão dos textos da escritora reside na concisão, no rigor, sem que nunca percam o fascínio do poder de sugestão” (Esteves, 1999: 25). É justamente através desse poder de sugestão que consegue agitar consciências pelo exercício de escrita: “A aparente simplicidade da linguagem de Maria Judite de Carvalho não pode deixar de ser perturbadora. Uma linguagem pouco ornamentada, essencial, depurada, torna-se o lugar da interrogação do real, questionando-o, inscrevendo assim já a mudança neste tempo.” (Navas e Esteves, 1991: 10). São estes dois elementos que, conjugados, determinam a profundidade e a qualidade destas crónicas porque se, na sua origem, radica um tema absolutamente banal, inscrito no quotidiano sem história de criaturas anónimas, a sua solidão e incapacidade de viver dignamente projeta em nós um sentimento de impotência e uma amargura pela incapacidade de mudar mentalidades. Continuamos a incorrer nos mesmos erros e a reconhecer que estas situações se perpetuaram: “Maria Judite de Carvalho olhava esse mundo e via logo, sem detença, o que nele havia de terrível e desumano. Via logo a *verdade* dele. Uma verdade que não seria compreendida” (Torres, 1998: 20).

2.3 O fragmento

O termo "fragmento", evocando uma parcela ou troço discursivo, sugere o inacabamento textual, sinalizando uma escrita provisória e imperfeita, desenvolvida por um sujeito implicado num processo de autoconhecimento e pesquisa formal. A definição dicionarizada descreve-o como “aquilo que restou de um livro, de um poema”, “algo que ainda não está terminado” ou como “trecho separado que se refere a certo conjunto de ideias” (Machado, 1991: 140).

Compaginando-se com o triunfo da velocidade que define as sociedades contemporâneas, o fragmento inscreve-se na constelação das formas breves reguladas pela economia de meios expressivos, por um lado, e pela forte capacidade de expansão semântica, por outro. A sua autonomia sintática propicia o conforto de uma leitura intermitente, adaptável às solicitações do quotidiano. Esta constitui, como observa Alan Montandon, “une commodité offerte au lecteur qui peut quitter et reprendre à loisir” (Montandon, 1992: 81).

Entendido como modalidade de narrativa breve, o fragmento é talvez a forma que levanta ainda, no âmbito da contemporânea teoria dos géneros, problemas insolúveis de delimitação concetual, precisamente em virtude dos seus contornos fluidos e da sua natureza tipologicamente eclética, ainda que Montandon ressalve que “le fragment tend à devenir un genre littéraire spécifique dont nous pouvons cerner historiquement l’émergence” (Montandon, 1992: 78). O facto de nos confrontarmos com um texto que parece inacabado ou constituído por um mosaico de pensamentos, aforismos, citações ou poemas, aglutinados numa obra de classificação genológica incerta, contrasta explicitamente com o

cânone aristotélico que proclamava que "pour qu' un être soit beau, qu' il s'agisse d' un être vivant ou de n' importe quelle chose composée, il faut non seulement que les éléments en soient disposés dans un certain ordre, mais aussi que son étendue ne soit pas laissée au hasard" (Sangsue, 1997: 329).

Embora se possa pensar que o fragmento constitui uma macrocategoria textual de codificação recente, basta lembrar que grande parte dos textos produzidos no decurso da Idade Média é de cariz fragmentário, embora a incompletude do texto se deva, em muitos casos, às vicissitudes da transmissão textual e não corresponda a um projeto estético deliberado. Com o decorrer dos séculos, o termo foi mais amplamente aplicado à poesia, à pintura e, sobretudo, à música. É indiscutível o fascínio cada vez mais forte que o fragmento, quer enquanto estética, quer como modo específico de composição textual, tem suscitado na contemporaneidade.

Como salienta Daniel Sangsue, o fragmento assinala, pois, o triunfo do descontínuo, do dispersivo, correspondendo à desagregação ontológica do sujeito moderno e ao estilhaçamento de uma visão estável do mundo, num movimento de contestação artística cujas origens radicam na época romântica: "les fragments sont autant de manifestations d' une perception de soi sur le mode du discontinu, de la coupure, de la dispersion" (Sangsue, 1997: 331). Em flagrante contraste com a beleza harmoniosa das obras do século anterior, a estética do fragmento marca profundamente o século XX, não lhe sendo estranha uma específica conjuntura política e social, onde avultam as grandes guerras mundiais, os conflitos ou guerras civis ou a emergência dos regimes políticos totalitários. Como sublinha Garrigues, aludindo à relação entre a experiência trágica da História e a expressão fragmentária, "le fragment suppose la violence: frango, fragmen, fragmentum, briser, étrangler, lacérer (...) cette forme née d'une révolte" (Garrigues, 1995: 9).

Problematizante por definição, o pensamento contemporâneo exprime frequentemente a sua suspeição relativamente às formas totalizantes, numa época em que a linguagem se tornou insignificante e a criação artística pode emergir de pequenos apontamentos. O fragmento constitui, como propõe Sangsue, "une sorte d'éclair de savoir" (Sangsue, 1997: 331). Valéry, um dos

escritores que mais se destacaram no cultivo do registo fragmentário, insistia que só ele permite conhecer ou dar a ver a realidade.

Nas várias propostas de definição do fragmento, os estudiosos salientam a natureza paradoxal de uma forma que se, por um lado, nega o todo, por outro, constitui, em si mesma, uma unidade, ainda que o texto omisso tenha que ser cooperativamente restaurado pelo leitor. Alain Montandon reconhece, assim, que "le fragment est habité par une polarité concernant l'achevé et l'inachevé: tantôt l'inachèvement, tantôt l'achèvement est pensé comme l'essence même de l'art" (Montandon, 1992: 82).

Transcorrendo de uma ética intimamente dependente da condição do homem contemporâneo e do declínio dos sistemas filosóficos clássicos e das correspondentes narrativas legitimadoras, o recurso ao fragmento indicia, como nota Garrigues, "l'impossibilité de faire confiance à des systèmes quels qu'ils soient", impulsionando "le créateur, comme le penseur, à ne pas dissocier l'esthétique de l'éthique" (Garrigues, 1995: 10). Assim, o fragmento não assinala a falência da escrita, mas perspetiva-a como um projeto em constante devir, consciente das suas exíguas capacidades de expressão e representação: "Non pas que l'écriture soit impossible, au contraire, il est impossible d'écrire comme si rien ne s'était passé" (ibid. : 11). Nesse sentido, como bem acentua João de Mancelos, o fragmento, pelo exercício de leitura completa e pela reconstrução de sentido que solicita, constitui bastante mais um ponto de partida do que um ponto de chegada:

Os fragmentos também são um caminho, porque transbordam do papel, expandem o seu significado, suscitam outras leituras e contrariam a ilusão de um destino cumprido. E se um poema é parte do tecido infinito da literatura, construído e destruído e reconstruído, geração após geração, então todo e qualquer texto não é mais do que um fragmento. (Mancelos, 2006: 189)

Polarizando a sua criação na expressão do medo, da angústia, do vazio ou do silêncio, o autor de fragmentos opta pelo registo de pensamentos avulsos, neles prevalecendo o não-dito sobre o dito. No plano da enunciação literária, verifica-se a frequência de textos muito breves, de cunho aforístico e

epigramático, bem como de pausas e de pontuação com funcionalidade suspensiva – nomeadamente reticências e interrogações retóricas, desempenhando o papel crucial de reproduzir uma enunciação pontuada de impasses e intermitências.

Procurando outros precedentes artísticos ilustrativos da estética do fragmento, recordemos *Guernica*, uma obra pictórica emblemática do século passado. Compreenderemos, então, o dilema vivido por Picasso quando lhe é solicitada a pintura de um quadro para representar o seu país na Exposição Internacional de Paris, em 1937. Esta obra é um exemplo inequívoco do conflito interior do seu autor de que resultou um magnífico exemplar de pintura cubista, composto por múltiplos apontamentos que registam, em tonalidade patética e apocalíptica, o inominável horror em face dos acontecimentos.²¹

Na realidade, embora o fragmento não constitua uma novidade formal, converte-se no género adequado para comunicar o traumático teatro da História do século XX, instituindo-se como uma proposta estética intimamente ligada à mundividência disfórica do pós-guerra. Como refere Zaharia “on écrit par fragments parce que l’on pense par fragments parce que le monde lui-même (ou la réalité, si l’on veut), se donne comme discontinuité” (*apud* Pereira, 2006: 127). Deste modo, pensamento, escrita e mundivisão fragmentária constituem uma aliança indissociável.

Alguns teóricos sustentam que o fragmento pode concretizar-se em qualquer narrativa que se articula como um ciclo ficcional, assim se catalogando uma obra segmentada em diversas partes, mas que torna evidente “su relación entre sí, de tal manera que en conjunto adquieren una clara unidad estructural” (Zavala, 2006: 39), como acontece com *Rougon-Macquart*, de Zola, composto por vários romances ou como *À procura do Tempo Perdido*, de Proust, formado por sete volumes.

Assiduamente utilizado como molde expressivo pelos românticos alemães, o fragmento encontra-se intimamente correlacionado com a recusa estética e filosófica da completude e da perfeição, opondo-se-lhes as noções do inconcluso

²¹ O Museu Rainha Sofia, em Madrid, celebrou, em 2012, os 75 anos deste quadro, com uma exposição documental baseada em textos e fotografias da autoria da mulher de Picasso sobre os vários momentos da execução desta obra.

e do impermanente²². Novalis é precisamente um dos poetas que se destacam no cultivo do fragmento, frequentemente aparentado com o texto poético, dando à estampa *Fragmente oder Denkaufgabe*, um conjunto de textos não datados, ao qual subjaz o inesgotável ofício do criador que nunca vai alcançar o seu ideal de expressão. Com efeito, neste caso, “la fragmentation est alors l’assomption d’un monde chaotique, à la mesure de l’humain” (Ripoli, 2006: 16). Ricard Ripoli afirma, ainda, que os escritores e, sobretudo, os poetas do século XX concebem o fazer poético como uma forma de libertação expressiva, propondo um regime de escrita fragmentária que traduz o inconsciente, argumentando, por outro lado, que a estética do fragmento se deteta, com mais frequência, na expressão literária feminina, onde a multiplicidade caleidoscópica e dispersiva se opõe à polaridade unitária que parece característica da escrita masculina. O autor defende, assim, que o fragmento, pela pesquisa formal que possibilita, é a forma responsável pela evolução estético-expressiva da prática literária ou, nas suas palavras, “c’est l’écriture fragmentaire qui fait avancer la littérature” (Ripoli, 2006: 22).

Deste modo, cada fragmento de um autor é um elemento que nos ajuda a compreender o seu ser, a sua visão do mundo – a sua totalidade, em suma – como se de pedaços de si inacabados se tratasse, mas que se revelam fundamentais à constituição da sua identidade. A inclinação intimista/autobiográfica da escrita fragmentária deve-se, também, aos avanços da psicanálise ocorridos na década de 70 do século passado, momento em que esta modalidade ganha uma projeção até aí inédita.

A obra de Fernanda Botelho que, neste capítulo, nos propomos analisar revela um carácter híbrido e compósito, porquanto é constituída por fragmentos de tipologia diversa e excertos de memórias, redigidos em dias diferentes, o que parece aproximar algumas entradas do registo diarístico. Contudo, a esta amálgama textual não preside uma ordem cronológica, prescindindo-se ainda da numeração dos fragmentos, pelo que a divisão dos vários textos, pelo menos à

²² Como refere Garrigues, contestando a prevalência do critério estético da completude/perfeição da obra de arte literária: “Que signifie donc un discours parfait, achevé? Un texte qui commence et finit ? Une pensée qui énonce une vérité ? Un poème qui s’épanouit dans sa beauté ? Dans cette perspective, tout texte est menacé de gratuité, de formalisme. Plus gravement, de sottise ». (Garrigues, 1995: 11).

primeira vista, resulta do mero espaçamento tipográfico e parece, portanto, puramente aleatória. É-nos sugerida a intenção de querer compilar uma sequência de confidências, em registo de solilóquio íntimo, sem qualquer preocupação de a situar cronologicamente, em conjugação com textos que patenteiam um nítido carácter ficcional. No entanto, pode afirmar-se que, na sua eclética dispersão, estes textos configuram uma unidade macrotextual.

O fragmento consubstancia, no caso da obra de Fernanda Botelho de que nos ocupamos, uma escrita de cariz tendencialmente autobiográfico, apresentada sob a forma de apontamentos aparentemente espontâneos, que deflui da necessidade de proceder a um cômputo vital, em virtude da antevisão da finitude que a velhice permite antecipar. Trata-se, portanto, de uma confissão reflexiva que resulta de um exercício narcísico de escrita que, em rigor, não pressupõe um destinatário, mas antes a urgência de uma íntima comunicação consigo próprio. Ressalve-se que, apesar da inclinação confessional e intimista desta escrita, ela evidencia um carácter marcadamente ficcional, revelado tanto nas opções expressivas, como na interpolação de textos que apresentam afinidades com o microconto ou com o poema em prosa. Como observa Leonel Lopes, a propósito de *Gritos da Minha Dança*, “trata-se, então, de um livro em que o elemento organizador é de índole autobiográfica que acolhe alguns textos do domínio do ficcional (esboço de romance, conto, drama) e alguns poemas, refletindo uma situação inversa à da obra romanesca em que um escrito de índole autobiográfica é inserido no romance” (Lopes, 2011: 157-158). Acrescenta ainda, a este propósito, o mesmo autor,

Apesar desta diversidade, cada fragmento, recuperando e espelhando o título, constituirá uma parte de um todo, perspectivado semântica e não sintacticamente. No termo dança congrega-se a dimensão lúdica e a dimensão estética e, através destas, ganha expressão um motivo recorrente na obra de Fernanda Botelho: “viver em forma literária”. Dir-se-ia que, centrado num período da vida – anos 2000 e 2001 – ameaçado pela experiência da ruína, um eu e sua máscara recria-se em forma literária, numa experiência paralela à de Cardoso Pires no seu *De Profundis, Valsa Lenta* (1997), que, em linguagem de testemunho, expõe publicamente um episódio da sua vida, um drama privado. (Leonel, 2011: 160)

Embora Fernanda Botelho seja prioritariamente reconhecida como

romancista, a singularidade genológica deste texto posiciona-o numa encruzilhada de géneros e modelos expressivos que decorre do recurso sistemático ao fragmento como escrita de confluência. Em certo sentido, a relação do fragmento com a demanda nostálgica de uma ordem perdida pode articular-se com as isotopias centrais que atravessam *Gritos da Minha Dança*: o envelhecimento e a morte. Como salienta Alan Montandon, o recurso ao fragmento revela que “l’écrivain est hanté par la perte d’unité, la vision d’un monde éclaté en de multiples identités, monde fragmenté par essence et dont la forme même de son œuvre témoigne” (Montandon, 1992: 85). Deste modo, prossegue o autor, “le fragment porte mélancoliquement la marque du deuil, d’un ordre perdu, évanoui, dont il ne reste que les brisures éparses” (ibid.: 86).

Assim, competirá ao leitor reconstruir, a partir de todos os fragmentos, a coerência lógico-cronológica de um texto potencial mas ausente, discernindo os nexos coesivos entre eles. Segundo Lauro Zavala, é frequente que, nesta modalidade, a ironia funcione como “ácido retórico”, diluindo o limite entre géneros literários e não literários, e exigindo, por outro lado, uma noção clara do limite entre o todo e as partes e, ainda, uma definição da fronteira que, no espaço literário, separa o momento da criação e o da leitura:

Las series de textos breves no sólo exigen una reformulación de las fronteras entre el todo y las partes, y de las fronteras entre diversos géneros canónicos, sino una reformulación de la frontera más importante en el espacio literario: la que existe entre el proceso de creación y el acto de leer. (Zavala, 2006: 50)

Na realidade, o fragmento, para além da sua específica configuração formal, constitui uma unidade narrativa autónoma, embora inscrita sintática e semanticamente no todo, compondo uma obra heteróclita. Precedido ou não de título, o fragmento pode instaurar a impressão de unidade, pelo recurso a procedimentos de autorreferência de natureza anafórica ou catafórica. Pelo seu ritmo descontínuo, é, pois, um registo textual que concede ampla liberdade ao escritor que seleciona, de forma intencional e consciente, os episódios, reflexões ou confidências que pretende partilhar com o leitor. Os espaços vazios entre os textos concitam a participação crítica e criativa do leitor, abrindo um campo de

indeterminação que torna imperativo o trabalho interpretativo do recetor. Assim, os vazios textuais instigam-no à reflexão e à conjectura hermenêutica, dando razão a Lénia Marques, quando sublinha que “o fragmento apresenta-se como um espaço privilegiado de questionamento” (Marques, 2006: 102).

É, com efeito, uma sistemática e obsidiante interrogação existencial aquela que ecoa ao longo de *Gritos da Minha Dança*, como justamente observa António Manuel Ferreira, num estudo que consagra à obra de Fernanda Botelho:

Fernanda Botelho rendibiliza, de forma magnífica, esta característica da sua arte de narrar. Com efeito, o desconcerto existencial, que atravessa o livro como tema basilar em busca da justa forma de expressão, encontra apenas uma continuada dispersão genológica. (Ferreira, 2006: 141)

Tendo cultivado, na sua obra ficcional, múltiplos géneros e estratégias discursivas, o hibridismo parece, não obstante, instituir-se na última obra de Fernanda Botelho como princípio crucial de composição. Efetivamente, já em *As Contadoras de Histórias* se verificava o entrelaçamento das histórias de três mulheres-narradoras, com recurso a um modo de contar deliberadamente descontínuo e fragmentário. *Gritos da Minha Dança* constitui uma compilação de textos inéditos, dada à estampa em 2003, em cujo prefácio a autora se apressa a esclarecer o leitor, dirigindo-se-lhe em advertência liminar:

Que ninguém se engane ou caia em confusões: não será determinantemente uma biografia, muito menos uma autobiografia, se bem que de ambas tenha a sua parte. Terá também, embora de forma desordenada, ao sabor de apetites e caprichos pontuais, um tanto de diário, mensário ou anuário. (Botelho, 2003: 9)

No intuito de não defraudar o leitor, a autora assume expressamente a natureza transicional do texto que apresenta, situando-o entre os domínios do diarismo e da ficção e acentuando a natureza desordenada e circunstancial dos apontamentos nele vertidos. Com efeito, como refere Romera Castillo,

La escritura diarística, ejemplo canónico de escritura fragmentaria, además de ser una fuente documental de primera mano, no constituye una obra de menor envergadura en la trayectoria literaria de ciertos autores.

(Castillo, 2006: 122)

São múltiplos os teóricos que sublinham que o termo fragmento é usado indiscriminadamente para designar quer um texto incompleto, quer um texto truncado, quer ainda formas brevíssimas, como provérbios ou aforismos. O fragmento constitui, efetivamente, um texto curto e consubstancialmente incompleto, “resultante de um efeito de suspensão, de abertura e de inacabamento que resulta das composições muito breves” (Ramos, 2006: 194).

Só a relação dialógica entre fragmentos, parcelas de um todo potencial, institui um efeito de totalidade, fundado quer na reiteração temática, quer na coesão intertextual. Assim, a massa textual heterogênea que compõe *Gritos da Minha Dança* não exclui o recurso a estratégias agregadoras de diversa índole: a alternância entre os eixos temporais do passado e do presente, a tonalidade cáustica e irônica da voz narrativa, o recurso à titulação de natureza metafórica, reenviando explicitamente para a isotopia da dança, a convocação obsessiva dos temas do envelhecimento, da doença e da morte. Não é, pois, estranho que, embora a propósito da publicação de uma outra obra da mesma autora, João Palma-Ferreira enfatize a sua “estranha facilidade de análise”, elogiando “o valor (ou o esforço) de um texto que consegue escapar às cisões e descontinuidades aparentes, expondo-se unitariamente” (Palma-Ferreira, 1974: 167-168).

À lúcida dissecação íntima desenvolvida por Fernanda Botelho, em *Gritos da Minha Dança*, aplicam-se com inegável pertinência as palavras de Alan Montandon, pois também neste texto encontramos “(...) dès le départ fragments, colonnes brisées, signes de destruction, signes du temps qui passe et anéantit, mais également signes de ce qui subsiste, de ce qui demeure, de ce qui est, monuments d’une mémoire et d’un passé qui n’existent que par elles comme telles, formes” (Montandon, 1992 : 79).

2.3.1 “Viver todos os dias cansa”: o “mal-de-viver” em *Gritos da Minha Dança*, de Fernanda Botelho

Se eu morresse hoje,
sentir-me-ia bem de bem-de-morrer,
de tal modo me sinto mal de mal-de-viver.
Fernanda Botelho

Gritos da Minha Dança é publicado apenas quatro anos antes da morte de Fernanda Botelho. Contrariando um previsível horizonte de expectativas, a própria autora assevera, no prefácio, não se encontrar o leitor perante “uma biografia, muito menos uma autobiografia, se bem que de ambas tenha a sua parte” (Botelho, 2003: 9). Com efeito, reconhecendo-lhes embora uma matriz intimista, acentua-se a sua dimensão ficcionalmente transfiguradora, numa intencional diluição de fronteiras entre experiência e textualização. Como refere Leonel Lopes, “não se afirmando através dos sinais paratextuais como romance ou outro género de ficção, a autoria de *Gritos da Minha Dança* recai sobre o autor empírico que (...) se apresenta sob a máscara de outra voz autoral” (Lopes, 2011: 81).

A obra é, assim, constituída por um conjunto de trinta e sete fragmentos inéditos, dotados de uma congruência temática que lhe é conferida não só pelos

títulos que lhes foram atribuídos²³, como também pelo facto de a quase totalidade dos textos corresponder ao exercício de escrita de alguém que se rende à passagem erosiva do tempo, analisando lucidamente as limitações que este lhe impõe.

Tanto a mancha gráfica como a extensão sintagmática dos textos apresentam uma acentuada diversidade, incluindo desde o fragmento unifrásico – “Valsa Lenta: “Que torturada morte é esta ainda estúpida vida?” (Botelho, 2003: 73), até textos mais distendidos, como se verifica nos segmentos de abertura e encerramento da obra. Em qualquer dos casos, contudo, “la brièveté des énoncés et leur auto-suffisance débouche sur la circularité de chaque élément avec le Tout” (Montandon, 1992: 80). No entanto, a extensão não constitui o único elemento diferenciador nesta obra, onde se encontram fragmentos de tipologia heterogénea: axiomas e aforismos – que Montandon descreve como “énoncé autosuffisant ayant forme (...) de parole oraculaire” (Montandon, 1992: 79) –, poemas e microcontos.

Note-se que, se por um lado, a anexação dos distintos fragmentos parece autorizar a sua leitura macrotextual, ela não é inibidora da independência semântica de cada unidade textual. Assim, o emprego repetido de procedimentos retóricos – predomínio de frases curtas, recurso frequente a interrogações retóricas e frequência de estruturas infinitivas –, bem como a sugestão de encerramento introduzida pelo ponto final, parecem indiciar a busca de autonomia de um fragmento em relação ao que se lhe segue.

Para além da coesão temática assegurada pelas escolhas titulares, a presença frequente do discurso de primeira pessoa indicia a expressiva preponderância de monólogos reflexivos sobre o tema transversal a quase todos os fragmentos: a velhice, a decrepitude e o vazio existencial. Obedecendo ao ritmo intermitente e desordenado da evocação, os fragmentos tematizam a tensão conflitual da narradora em face da dialética da vida e da morte, da infância e da velhice, da aparência e da essência, entrelaçando estas dicotomias com uma manifesta intenção de sátira de costumes. Intimismo e interrogação social

²³ De facto, todos os títulos se encontram agregados em torno da isotopia nuclear da dança, para ela reenviando de modo explícito. Citem-se, a título exemplificativo, “Valsa com o Imperador”, “Break Dance”, “Corpo de Baile” ou “Pas-de-Deux”.

coexistem, assim, neste discurso simultaneamente narcísico e atento ao mundo circundante.

A nota prefacial, anteposta à sequência de fragmentos, esclarece o leitor sobre o programa narrativo da autora, sublinhando a desordem íntima dos segmentos discursivos relacionados tematicamente. O tom confessional, cuja preponderância se intui desde a abertura do texto, denuncia o cunho memorialístico dos fragmentos que o compõem. Com efeito, a autora reflete sobre alguns episódios da sua trajetória como escritora, apresentando, em tom sarcástico, algumas críticas que foram endereçadas tanto à sua obra, como à orientação feminista que escolheu imprimir-lhe. Fernanda Botelho é, aliás, de entre as escritoras de que nos ocupamos neste trabalho, a única que não rejeita, antes acolhendo-a, a classificação da sua escrita como feminista.

É num excurso introdutório que o leitor é informado acerca da génese do título da obra:

E, falando de sonho, vou de imediato relatar em síntese um outro sonho. Voilà: estava eu na minha biblioteca e o meu filho aproxima-se: ó mãe, diz ele, seria possível procurar-me nesta barafunda um livro que me emprestaram e eu quero devolver? Digo que sim, talvez, quem sabe. E como se chama o livro? *Gritos da Minha Dança*, responde-me. (Botelho, 2003: 11)

No decurso da leitura de alguns fragmentos, o leitor sentir-se-á, muitas vezes, confrontado com um universo intimista, onde se entrecruzam lucidez sarcástica e fantasia compensatória. Nesta obra, que interseta múltiplos géneros, o fragmento de abertura, intitulado “Dança quase macabra”, evidencia uma configuração de entrada diarística, embora, em rigor, nele não se verifique o registo diuturno de acontecimentos nem o emprego convencional de um cronónimo que possibilite a sua inscrição cronológica precisa. Contudo, o informante temporal “lá para o fim do ano 2000 vou celebrar 74 anos” (ibid.: 13), em manifesta coincidência com a idade de Fernanda Botelho²⁴, permite o seu posicionamento no percurso vital da autora. Outros elementos corroboram ainda a natureza autobiográfica do texto, uma vez que o narrador autodiegético começa

por nos informar da sua idade e confessar a sua necessidade de, numa espécie de cômputo vital, esclarecer alguns aspetos do seu itinerário biográfico. Assim, num gesto de retrospeção avaliativa, relata alguns episódios do passado, num tom de indisfarçável ironia, como acontece com as primeiras incursões no mundo dos números:

Também algo aprendi, precariamente, sobre reduções (...) Não era difícil: no quadro preto, a partir da vírgula, avançava para a direita e, quando a mestra desse um berro, recuava até que ela desse outro berro, definitivo, então desenhava a vírgula ... e pronto! (ibid.: 14)

A inclinação sensível para as letras é-nos revelada nos seguintes termos:

É que aos quatro anos, sem saber explicar como, aprendi, literalmente, a ler sem mestre. (...) Seja como for, esta minha prematura capacidade é rigorosamente autêntica. (...) É que eu nutria pelas palavras uma efusão muito mais íntima, que a eles e elas, menos conviventes com livros, fatalmente falharia. (ibid.: 15)

Este movimento de retrospeção e de autoanálise introversiva é acompanhado de uma expressa vontade de interlocução com um leitor suposto. A confissão converte-se, assim, numa espécie de conversa simulada onde predomina o registo coloquial – “era cá um estouro dentro da minha cabeça!” (ibid.: 14); “vá-que-não-vá (...) lá ia eu banhar-me” (ibid.: 17) – e a enunciação partilhada da intimidade. Assim se explica a recorrência de fórmulas de alcance fático, como “sinto a serôdia necessidade (...) de esclarecer”, ibid.: 13), “Esclareço que” (ibid.: 13), “Gostaria de explicar” (ibid.: 17) ou “E a propósito: já repararam (...) Como se nós, pagantes ou contribuintes” (ibid.: 20). Através do recurso sistemático ao registo figurado e demonstrando um evidente distanciamento autoirónico, a autora apresenta o relato circunstanciado, oscilando entre a objetividade clínica e a dissecação expressionista, da progressiva deterioração da sua saúde, aliás por ela própria mencionada também numa entrevista concedida, em 1987, ao jornal *Expresso*²⁵. À medida que avança na

²⁴ Fernanda Botelho nasceu no dia 1 de dezembro de 1926, o que significa que, em dezembro de 2000, completara 74 anos.

²⁵ Nessa entrevista, Fernanda Botelho menciona as perturbações da “[sua] própria saúde, ou um

leitura do texto, o leitor vai sendo confrontado com o relatório meticuloso do agravamento do seu estado de saúde, numa acentuação disfórica do processo de irreversível envelhescência:

Os meandros do ouvido eram (são) tão sibilinos e perversos que até pensei ser todo aquele palanfrório, para mim, como a música de Schönberg para um auditório de surdos radicais. (Botelho, 2003: 18)

Acrescente-se que o ouvido esquerdo, na altura, lá ia fazendo o seu serviço com empenho e dedicação, trabalhando por dois (...) noto que vou pelo passeio aos ziguezagues. Admitindo uma recrudescida incapacidade de beber (...) tornei-me abstémia. Obsequiosamente, os ziguezagues prosseguiram. (ibid.: 19)

E a vergonha de dizer-me surda, mouca, deficiente auditiva?! (ibid.: 20)

São guinchos, roncoss, chiadeiras, apitos, percussão de invisíveis bombos e tambores, rosnidos de pesadas trompas e trombetas (...) Os dentes dos transeuntes rangem de fúrias reprimidas. (ibid.: 21)

Em suma: ando pelo mundo como um fantoche mal manipulado. (ibid.: 23)

Saliente-se, nos passos transcritos, o recurso enfático à reiteração aliterante e as escolhas lexicais de óbvio valor onomatopaico (“guinchos”, “roncos”, “chiadeiras”, “apitos”) que acusam, no contexto de um programa de escrita que se apresenta como efusão espontânea e desordenada, a subjacente preocupação retórico-estilística da autora e a sua atenção à linguagem como matéria-prima da efabulação interior: “E lá estou eu (ou estarei) a deixar-me arrastar pelo embalo das palavras, desatenta ao rigor científico do processo em curso, o meu PREC auditivo.” (ibid.: 19).

A percepção lúcida da iminente decrepitude explica que ela se sinta ameaçada sempre que se ausenta do abrigo doméstico²⁶ e essa impotência crescente é acompanhada do reconhecimento de que “ficaria presumivelmente,

ou outro problema relacionado com uma grande dificuldade de audição” (*apud* Almeida, 2005: 39).

²⁶ Saliente-se, a este propósito, a sugestiva descrição que se apresenta da multidão no metro: “A multidão desaglomera-se, reaglomera-se, berra, descontrola-se, corre, espezinha, surge de todos os lados aos saltitões, afunilando-se como que em pânico para as portas de acesso até ser tudo devorado em monte pelas goelas hiantes...” (ibid.: 22).

se não morta, ainda mais surda, aleijada, inválida. *Ad aeternum*” (ibid.: 23), atingindo o seu ponto disfórico culminante, quase no final do fragmento, quando antecipa as suas cerimónias fúnebres:

(...) do meu bem-amado menino Mozart, com a sua futura mágica flauta, o seu arrepiante Réquiem, que eu gostaria fosse ouvido pelos presentes à minha cremação, venturoso momento em que, já toda eu feita pó, esvoaço ao vento do eterno círculo da infinita vida? (ibid.: 23)

O vazio existencial, instigado pela lenta decomposição de um corpo no qual se pressente já a morte, bem como pela angustiante consciência de que a vida está consumada ou a sua qualidade a degradar-se repentinamente, convida, por projeção identificativa, o leitor a uma comunhão pelo *pathos* que emerge de um compartilhado sentido de finitude. Por isso, para ele se torna audível o grito desesperado da narradora enclausurada num muro de silêncio, para quem “esses amados ruídos, continuarão a ser para mim uma noite fechada em trevas sem jamais se fazer dia aberto.” (ibid.: 24). A descoberta desalentada dos sintomas do envelhecimento, indelevelmente inscritos num corpo em falência, é, como repetidamente se sugere, agravada pelo preconceito do olhar segregador de uma sociedade que proscreve os velhos e sacraliza a juventude, tão volátil como o quotidiano veloz, como ideal hegemónico.

Apesar de, desde o início, sermos induzidos à inscrição de *Gritos da Minha Dança* num território entre o confessional e o memorialístico, nem todos os fragmentos, embora connexionados tematicamente, são regulados por uma idêntica lógica autobiográfica. Alguns apresentam-se como derivas fantasiosas, onde se revela preponderante a inventiva ficcional. Atendendo à diversidade tipológica dos fragmentos, e na impossibilidade de se proceder a uma apreciação exaustiva da totalidade dos textos, optamos por eleger como objeto de análise intensiva aqueles que mais explicitamente tematizam a questão da inevitabilidade da morte, percecionada por quem entrou já no tempo declinante do envelhecimento, e se vê confrontado com a sua própria finitude.

Em “O Bailado das Folhas Mortas”, um texto breve de apenas uma página, comprovamos o modo como a autora resolveu abordar, uma vez mais, a velhice. A ironia, em conjugação com a rede metafórica que a sustenta, perpassa todo o

texto, onde se verifica que o ponto de partida sinalizado pela primeira frase – “Tudo à minha volta assume um cariz gerôntico.” (ibid.: 29) – se transforma no ponto de chegada, pois a decrepitude das duas irmãs repercute-se em tudo o que as rodeia. Deste modo, em torno do campo sémico da caducidade, agregam-se as referências às “folhas mortas”, que metaforizam o final de um ciclo de vida, e à “poeira branca do tempo”, que sugere a cristalização e o estatismo de uma temporalidade estagnada, bem como a forma verbal “esboroar-se”, usada figurativamente para comunicar a sensação de desgaste e desabamento iminente. A situação experienciada é de tal modo insuportável que a narradora se escuda na ironia distanciada para conseguir comunicá-la: “Estou uma espécie em vias de rápida extinção (...) vive a sua vida [a irmã] com metronómica, retardada segurança. (...) Quando nos cruzamos no corredor, cada uma de nós a passo de quem não quer partir ovos para fazer omeletes, eu sinto o arrepio de viver asilada num tempo irreparável” (ibid.: 29). Na realidade, a narradora tem consciência de que só impropriamente se pode identificar este modo de existir de um corpo arruinado, exilado num tempo que lhe não pertence, com a vida em sentido pleno.

“Bailado Galáctico”, um fragmento breve que ocupa duas páginas, inscreve-se, desde o *incipit*, num regime onírico: “Esta noite sonhei que era a mensageira dos mortos” (ibid.: 33). Sonhando-se emissária entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos habitado por seres queridos, mediadora entre o aquém e o além, a narradora confessa-se perplexa com uma função cujas implicações desconhece. Tratando-se de uma deriva onírica irreduzível a explicações de ordem estritamente racional, a narradora não deixa de manifestar a sua inquietação sob a forma de inúmeras interrogações: como conseguia ela ser a intermediária entre os dois mundos? Como podia ter sido a eleita, se, para ela, a morte persistia um insondável mistério? Para quem, como a narradora, partilha uma postura antitranscendentalista e admite não saber se acredita no infinito, o termo da existência pode bem resumir-se a “um montão de cinzas espalhadas sem consecução” (ibid.: 34) e, em suma, ao apaziguamento final: “(...) acredito nela como paz, então ela é algo que nos aguarda ao fim de todas as exaustões existenciais” (ibid.: 34). Não obstante, o comovente reencontro com os ausentes amados traduz-se em evidente júbilo – “a alegria era esfusante” (ibid.:

33) –, resgatando a morte da inexorabilidade estéril que parece caracterizá-la noutros fragmentos.

Com efeito, a aceitação complacente da morte nestes dois textos opõe-se à recusa veemente expressa no primeiro fragmento “Dança quase macabra”, uma distinção desde logo sugerida pelos títulos. Os adjetivos “macabra” e “galáctica” constituem um contraponto indicial dessa visão dúplici da narradora. Por outro lado, as metáforas convocadas no texto para designar a morte traduzem a postura ambivalente e paradoxal da narradora em face dela, simultaneamente de familiaridade e estranhamento: “É que a morte é uma presença à mesa de todos os meus repastos, sendo, porém, conviva de que ignoro a proveniência e o destino.” (ibid.: 33). Do mesmo modo, a presença reiterada, neste fragmento, de palavras-tema, como “noite”, “sonho” e “flor” reenvia para essa visão complacente do fim. Se para Novalis, por exemplo, “a flor era o símbolo do amor e da harmonia” (*apud* Chevalier e Gheerbrant, 2010: 329), encontrando-se alegoricamente associada ao início do ciclo vital, ela representa, em algumas culturas, em virtude da efemeridade da sua beleza, as almas dos mortos.

O fragmento “Dança de Fogo”, com a indicação subtítular de ‘Cremação’, prefigura um texto de nítida tonalidade disfórica, aliás secundada pela rede lexical convocada que inclui termos de polaridade semanticamente negativa, como “negras”, “rubras”, “cinzas” ou “Réquiem”. A presença ominosa de um pássaro pode, neste texto, ser entendida como figuração simbólica da morte como niveladora, que manifesta uma essencial indiferença em face das suas vítimas, corroborada por vocábulos como “indecifrável”, “inominado” e “ignoto”. A metáfora do pássaro indolente, que sacode as suas grandes asas negras, é claramente remanescente da linhagem das aves funestas, como os abutres, de cujas garras avassaladoras é impossível escapar, representando a inescapável condenação à morte.

Por outro lado, a aliança simbólico-imaginária entre o pássaro “ignoto”, a vida e a morte evoca irresistivelmente as palavras de Marguerite Yourcenar, segundo as quais “a imagem do pássaro vindo não se sabe donde e ido não se sabe para onde permanece um bom símbolo da inexplicável e curta passagem do homem sobre a Terra” (Yourcenar, 1984: 14).

Em “Valsa com o Imperador 2”, fragmento descrito em epígrafe subtítular como ‘Reflexões de uma septuagenária ímpia escritas antes de súbita e suspeita morte’, a narradora revela-se uma ironista certa e inclemente. Dissertando sobre a voga do termo “paixão”, desenvolve-se uma diatribe dirigida à volatilidade dos afetos no mundo contemporâneo, em que as paixões – ou o que assim se considera – se sucedem a um ritmo vertiginoso. Esta leviandade dos que sentem absoluta necessidade de viver em constante paixão e de o declararem com pública convicção, expressa num incessante terminar para iniciar, estimula a narradora ao exercício de uma ironia demolidora desferida contra a superficialidade do espírito do tempo.

As reflexões por ela expendidas, a propósito do poder redentor do amor, deixam claro que, na sua ótica, ele “não cura o tempo” nem impede a sua ação degradadora. A ruína imposta pela idade é irrevogável e irreversível e, como todo o ser humano tem o direito inalienável de viver e morrer com dignidade, defende-se o recurso à eutanásia, “em nome do amor e da dignidade” (Botelho, 2003: 47). E reclama, nos seguintes termos, esse direito para si própria:

O espectro da morte à espera, vestido de palhaço pobre. E não perdooarei a quem me assistir nos derradeiros momentos que consinta à minha cabeceira ou deitado comigo na cama o obscuro e esparvoado espectro do palhaço pobre. (ibid.: 48)

Neste contexto, Leonel Lopes sustenta que “nesta sua viagem à roda da morte podem distinguir-se três andamentos (recorrendo à linguagem musical): uma presença – mistério e enigma; um «bem desejável» para um «mau-viver» e uma solução, a exigir (Eutanásia)” (Lopes, 2011: 163). A justificação subsequente permite compreender esta radical aversão pelo sofrimento estéril e indigno da doença. A narradora relembra a situação de doença grave e prolongada do seu amor – o pai dos seus filhos. O tempo acabou por degradar alguém que tinha olhos belos, “lábios sensuais” (Botelho, 2003: 48), “voz quente e cantante” (ibid.: 48), e um “delicado corpo harmoniosamente musculado” (ibid.: 48) num ser que causava repulsa a todos, inclusivamente aos filhos:

Ali fica ele a borrar-se nas fraldas, a abrir-se em chagas e escaras

viscosas (...) o cheiro de todas as supurações, humores, putrefacções, a imagem das babas, o engelhado do pescoço, as feias manchas nas peladas da cabeça rala. Um deles [dos filhos] ajudava-me a carregá-lo e a dar-lhe banho, ele urinava na banheira, o filho virava a cara. (ibid.: 48)

Esta imagem pungente da absoluta decrepitude e sofrimento ficou indelevelmente marcada na memória de todos os que com ele conviveram. A narradora enjeita, pois, expressões de piedade ou compaixão, exigindo que os seus entes mais queridos preservem de si uma imagem digna que lhes permita continuar a amá-la, mesmo após a sua partida. E a memória do afeto é precisamente o que persiste como saldo vital: “Só ficou o amor.” (ibid.: 48).

“Break Dance”, décimo oitavo fragmento, é um texto muito breve, que ocupa cerca de uma página e que se inicia com a assertiva proclamação de que “não sinto nostalgia do passado” (ibid.: 65). A leitura do parágrafo subsequente torna indisfarçável a contradição em que a narradora incorre, ao manifestar o desejo regressivo de recuperar o tempo perdido: “Tivesse eu vinte ou trinta anos...” (ibid.: 65). Contudo, rapidamente se compreende que, a ser possível, essa juventude reconquistada destinar-se-ia a poder usufruir do “admirável mundo novo” que é o da contemporaneidade. Longe de confinar-se à contemplação saudosamente inerte do passado, a narradora – que afiança “não sou *misoneísta*” (ibid.: 65) – confessa, num gesto de bem-humorada rebeldia, que se divertiria muito “a ver a geração de gerontes a proclamar escândalo, espanto no rosto pergaminhado” (ibid.: 65). Ainda assim, reconhece que, no que diz respeito à música, a do seu tempo é incomparavelmente melhor do que a atual. Apesar de dolorosa, esta ética da resistência à erosão do tempo, personificada pela narradora, não implica, como se vê, uma demissão do mundo e um emparedamento nos limites de uma interioridade angustiada, pois ela é contrabalançada pelo prazer vitalista na fruição do mundo.

Esta *forma mentis* encontra-se em nítido contraste com a que caracteriza a velha que protagoniza o fragmento intitulado “Danças e Contradanças”. A narradora recorda “uma velha, muito velha” (ibid.: 69) que foi sua vizinha na adolescência. Numa reavaliação retrospectiva, admite que talvez não fosse tão velha assim, porquanto a noção de velhice é flutuante em função da idade que se tem. Essa velha solteira e misantropa, que ela agora evoca e descreve como uma

pessoa amarga, rude e fanaticamente religiosa – “a santa rata de sacristia” (ibid.: 70) –, exprimindo um sistemático desgosto do mundo e dos outros, vivia com dois sobrinhos, um rapaz e uma rapariga. Sentenciada ao cárcere doméstico, à sobrinha raramente se permitia o convívio com outros, negando-se a possibilidade de conhecer um rapaz e casar. Declarando-se expressamente contrária à interdição, a narradora autodefine-se como “anti-anti”, demarcando-se do atávico conflito de gerações alimentado pela incompreensão mútua. Assim, neste texto, apresentam-se, em diálogo contrapontístico, duas mundivências antagónicas: por um lado, a da velha de que a narradora se lembra nos seus tempos de juventude; por outro, a da própria narradora, anos depois, provavelmente já numa idade próxima à da velha, mas perfilhando uma visão do mundo diametralmente oposta à daquela. Com efeito, como salienta António Manuel Ferreira, também neste caso, “a reflexão sobre a ruína do corpo, entendida como sinal de iminência da morte, é igualmente condicionada por um olhar regulado pela lucidez” (Ferreira, 2006: 142).

“Corpo de Baile 2” é um fragmento constituído por seis frases, em que o espaçamento parece, num primeiro momento, indiciar a autonomia semântica dos diversos enunciados que o compõem. Contudo, a todos eles se encontram subjacentes tanto a dialética de princípio e fim, como os motivos obsessivos da velhice e da ruína física que nos são comunicados por meio da reiteração de lexemas-chave ou em modalidade aforística: “O meu corpo é uma floresta de enganos” (primeira frase), “cacos” (segunda frase), “O que vai ser já foi.” (quarta frase), “deixou-me o corpo num alvoroço de ruínas” (quinta frase), (Botelho, 2003: 75), “Quando a Visita chegar” (sexta frase), “matéria (quase) morta” (sétima frase), (ibid.: 76). Na oitava frase, verifica-se o recurso à metáfora do novelo de lã que sugere a passagem do corpo material para uma outra dimensão – “enovelame as veias e as artérias – e que o novelo fique bem redondinho, pronto a rolar (...) até chegar aos pés de um deus desconhecido, mas amistoso” (ibid.: 76) –, ainda que não necessariamente coincidente com o convencional imaginário escatológico cristão. Saliente-se, a este propósito, que do discurso da narradora deduz-se um entendimento não ortodoxo do além, evidenciado pelo uso da minúscula em ‘deus’.

Quatro das sequências que compõem este texto iniciam-se em regime apostrofico (“Ó Maria,...”), sendo a forma vocativa plausivelmente endereçada a uma empregada, uma vez que se refere ser ela quem limpa o pó a um serviço de porcelana. A delicadeza no manuseamento da porcelana é metaforicamente transponível para o cuidado exigido por um corpo velho em desagregação. Essa decrepitude aparece enfaticamente expressa, em gradação aliterante, na sétima frase: “O meu corpo é peripatético, perifrástico, pitagórico, paradoxal” (ibid.: 76). Num paroxismo de dor, a narradora chega a desejar um feitiço que antecipe a morte e ponha um termo ao sofrimento intolerável a que se encontra sujeita: “Ó Maria, faz uma boneca de trapos à minha imagem e espeta-lhe alfinetes, um a um, até não haver mais alfinetes” (ibid.: 76).

Na terceira sequência, insiste-se na falência irrevogável do corpo, mesmo quando o indivíduo conserva ainda intacta a sua lucidez psíquica. A noção de que a resistência contra a degenerescência é uma luta inglória, invariavelmente votada ao fracasso, aparece expressa por meio de uma irónica metáfora teatral. Nela se contrapõe a farsa amarga do declínio à fatalidade trágica do desenlace: “Farsas o que farsas do teu corpo, aguarda-te uma apoteose de tragédia grega” (Botelho, 2003: 75).

“Bailarico Saloio” e “Dança de Salão” são títulos de dois textos que se distanciam um pouco dos restantes, tendo em conta o seu predominante teor ficcional. Prescindindo-se, em ambos, da narração em primeira pessoa, o primeiro deles apresenta a configuração de um texto dramático, precedido de uma breve introdução destinada a localizar a ação e a apresentar esquematicamente as duas personagens intervenientes que, apenas no final, descobrimos tratar-se de mãe e filha. Ao longo de todo o texto, vamo-nos dando conta de que nele se desenvolve uma conversa de carácter muito superficial, no decurso da qual a mulher mais velha insiste num controlo obsessivamente rigoroso do tempo. Salienta-se a ociosidade estéril que domina a vida de ambas, o que explica a frivolidade do diálogo que se esgota na bisbilhotice rasteira e nos comentários à vida alheia, permitindo inferir que nada de relevante se passa nas respetivas vidas. Este fragmento, de natureza expressamente dramática – “este texto presume-se como sendo de teatro sem acção.” (ibid.: 53) –, acentua, desta forma, a encenação que

implica a existência vazia destas mulheres de classe favorecida que usufruem de “um desafoço rico, pesado, ultrapassado pelo tempo” (ibid.: 53). Esta referência sugere-nos que os estreitos limites temporais que a vida impõe constituem uma sentença implacável de mortalidade a que não conseguem eximir-se nem os mais favorecidos.

No fragmento “Dança de Salão”, recorre-se a um narrador onisciente, embora a presença do discurso indireto livre pareça, por vezes, instituir a voz de um narrador-personagem. Nele intervêm, como no texto anterior, duas personagens femininas idosas. Laura vive só, mas é apoiada por uma prima, que deduzimos ser sensivelmente da mesma idade, e que vive com o marido a curta distância. Esta proximidade não é, no entanto, impeditiva de que Laura acabe por morrer sozinha e sem que a prima suspeite do seu desaparecimento: “Quando a prima lá volta, desata aos berros, é muito emotiva” (ibid.: 87). A ironia subliminar presente nesta breve caracterização acentua o exagero melodramático da emoção deslocada. Com efeito, a morte significou, no caso de Laura, a pacificação de um sofrimento que se prolongava desde há muito. A sua angústia desistente perante uma vida indesejada, que arrastava penosamente como um fardo, encontra-se patente em expressões que dão conta do seu “quotidiano próximo”: “(...) estou deprimida, estou deprimida, estou deprimida ... como vou aguentar o dia ... Seria tão fácil morrer agora!” (ibid.: 81). A rotina, a falta de motivação, a angústia e a irremissível solidão, conjugadas com indisfarçável nostalgia, vão-se avolumando à medida que o dia avança. Laura ilustra, no seu confinamento entre quatro paredes, o seu abandono ao destino. O seu único contacto com o mundo exterior é assegurado através da prima que a visita diariamente, lhe telefona com frequência e providencia o abastecimento dos bens necessários à sua sobrevivência:

A prima chega logo a seguir, arrogantemente despachada e saudável e expirando pacientes condescendências. Pensando (e isto é o que pensa Laura que a prima pensa) que, sem ela, a prima, como poderia sobreviver aquele farrapo humano da pobre Laura, de triste e confinado destino? De que precisas hoje? (...) A prima mete-se no seu velho Chevrolet de luxo, subsistente... e lá arranca levemente, risonhamente, a caminho da vila, estimulada pelo ronco caquético da viatura. (ibid.: 82)

Saliente-se a sintonia simbólica que se verifica entre a decrepitude da personagem e o universo objetual que a rodeia e que constitui a sua extensão. Tudo é velho, caquético, desgastado, desde o carro da prima, até aos móveis, como a “cadeira roída por bichos de madeira” (ibid.: 82). Este cenário de obsolescência articula-se com a prevalência obsessiva do passado, uma vez que a protagonista se refugia constantemente na rememoração dos momentos de felicidade em que dançava:

Levezinha, levezinha, levezinha, e os Carlos todos, todos os futuros barbudos, todos eles a saltitarem-lhe à volta dos ritmados passinhos, cinturinha segura pela mão respeitadora dos futuros barbudos, e dos Carlos e dos Zecas, todos eles luzidos desde a graxa dos sapatos à brilhantina do cabelo...

Que nojo! Lá se me revolve a tripa e me estala a cabeça (ibid.: 84)

Apesar de ter sido “uma excepcional dançarina, disputada quase a murro” (ibid.: 83), os seus pares são figuras difusas a que não atribui outra importância que não a de terem sido parceiros necessários, designando-os coletivamente por Carlos ou Zecas. Expressando uma revolta cáustica em relação à sua debilidade física presente, autodesigna-se como “espanta-pardais descrucificado a tropeçar nos remendos das calças, ela” (ibid.: 82). Esta autorrepresentação grotesca demonstra, por um lado, uma percepção não resignada do seu declínio físico e uma recusa da autocomiseração: “Aguenta aí, espanta-pardais!” (ibid.: 85); “Ó espanta-pardais, pára lá com essa baba e ranho, como é que as tripas te sufocam, se és só parafuso de calças remendadas!” (ibid.: 86). A sequência culminante atinge-se quando a personagem ouve (ou julga ouvir) uma música que muito apreciava nos seus tempos áureos, quando dançava, jovem e descomprometida, no salão que frequentava. O seu corpo tenta mover-se e acompanhar aquele ritmo seu conhecido e, gradualmente, aplacam-se a solidão e a dor e o seu corpo, que até então se arrastava pela casa, torna-se leve: “o meu corpo é uma pluma, uma pluma, uma plu...” (ibid.: 87). O fim é serenamente recebido com um sorriso que a prima ainda conseguirá ver no dia seguinte, quando vai cumprir a rotina diária.

Este texto aproxima-se, em vários aspetos, do fragmento intitulado

“Pesadelos da Minha Dança” (ibid.: 104): em ambos predomina a enunciação de uma narradora feminina, idosa, que não sente saudades do passado, embora reconheça ter tido alguns momentos de felicidade em tempos idos. Todo o passado é recordado com decetiva amargura, exceto a sua experiência de dançarina. Talvez por isso, os seus últimos momentos tenham sido uma tentativa de executar ainda alguns passos de outrora, ao ouvir uma música que a telefonia transmitia, no momento em que tentava, sem sucesso, levantar-se. A música devolveu-lhe a agilidade necessária para se erguer e esboçar os passinhos de dança de que ainda se lembrava:

Levanta-se. Isto é: vai a levantar-se quando ouve aquilo na telefonia e levanta-se mesmo. Chamavam-lhe a Minhoquinha e dançava-se agarradinho. O nome em inglês era *The Glow Worm*, que rica memória a minha, é que de inglês percebia eu, tive explicador. E era aquilo na telefonia e dentro dela e no espaço, a minhoquinha – tão doce, tão voluptuosa, tão balouçante, tão arrebatadora! (ibid.: 86)

O epílogo do texto celebra a evasão pela memória, permitindo à protagonista encontrar abrigo num universo paralelo que lhe dá acesso a uma precária felicidade. O recurso frequente ao monólogo interior permite transcrever com maior intensidade patética as sensações e pensamentos de Laura, e são precisamente estas recordações que a reconfortam na sua última viagem: “Laura resplandece paz num sorriso muito breve, caída no chão.” (ibid.: 87). Este apaziguamento final de Laura evoca um texto, incluído em *O Tempo esse grande escultor* de Marguerite Yourcenar, sobre Cecchino dei Bracchi:

A mulher que amei, no fim da agonia que a sacudiu como para arrancar-lhe a alma, ficou com duro e triunfante sorriso a pairar como se, vitoriosa da vida, desprezasse em silêncio a sua adversária vencida, e eu pude ver nela o orgulho de ter ultrapassado a morte. (Yourcenar, 1983: 23)

Já em “Pesadelos da Minha Dança”, deparamo-nos com uma personagem que, conquanto passe as noites a sonhar, recusa perentoriamente qualquer análise de teor freudiano dessa matéria onírica, se bem que reconheça serem os seus sonhos “frequentemente aberrantes, aberrativos, aberracionais, aliás

permanentes, consecutivos" (Botelho, 2003: 104). A enumeração, em estilo aliterativo, permite acentuar a sua repulsa relativamente às noites de insónia, mas é também ilustrativa da face positiva desse onirismo compulsivo: "(...) nos sonhos não tenho idade nem qualificações físicas como beleza, elegância, inteligência, talento" (ibid.: 105). A narradora sente-se, pois, aliviada de todos os constrangimentos sociais, designadamente dos que se consubstanciam no preconceito etarista da eterna juventude.

Num balanço lúcido da sua já longa vida, a narradora não exprime qualquer vontade nostálgica de regresso ao passado, porquanto só em breves momentos, no decurso da sua existência, confessa ter sentido "alguma efémera ou voluntariosa felicidade" (ibid.: 105). Da circunstância de ter um filho e netos pode, porventura, deduzir-se que não se sentirá abandonada na velhice pelos seres que ama, um cenário que parece contrapor-se à solidão experienciada por várias das personagens de que já nos ocupámos ao longo deste trabalho.

Neste texto, a narradora estabelece um paralelismo entre os seus sonhos e os de uma personagem masculina imaginada por si, cujo conto nunca escreveu. Apesar deste paradoxo, esta personagem tem, para ela, uma história e sonhos, embora diferentes dos seus, dado que, no caso da sua personagem, alguns são de teor freudiano. Ambos, autora e personagem, convergem, contudo, no sonho de um carro que desaparece, é roubado, ou que, no caso da sua personagem, inclui a antevisão de acidentes e suas consequências.

O carro, que "só existe no conjunto dos seus componentes; se as partes forem consideradas separadamente, o carro deixa de existir; o carro tal como o ego, apenas existe como designação convencional" (Chevalier e Gheerbrant, 2010: 163), permite estabelecer uma correspondência figurativa entre a existência vulnerável e finita do indivíduo e a precariedade dos seus bens materiais. A amargura de se perder algo que nos é querido e que tratamos "com desvelado e atribulado carinho" (Botelho, 2003: 106) aparece aqui metaforicamente substantivada no carro.

A narradora deixa transparecer alguma ironia no facto de se considerar uma privilegiada, declarando que "a idade não me deixa destroçada, gosto deste tempo do meu envelhecer e da respetiva envolvência" (ibid.: 107). Contudo,

exatamente no parágrafo anterior, confidenciara que

(...) noite e dia, hora a hora, no tempo infinito que é o tempo astral de um dia, passeio as minhas dores e os meus pensamentos, bem como as dores e pensamentos cuja identidade por inteiro desconheço, passeio-as como quem passeia um *doberman* de mau feitio por caminhos de mau piso. (ibid.: 107)

Esta apreciação discrepante da sua condição instala a ambiguidade e a dúvida. Prossegue assim, ao longo do conto, o relato de outros sonhos de diversa ambientação: uns medievais, outros decorridos em contexto inquisitorial, todos refletem as suas fobias, sobretudo os que classifica como ‘sonhos-pesadelos’. Este desfile onírico, descrito em tom de confiança, sugere-nos uma vida longa e preenchida, cuja finitude não parece causar angústia ou perturbação.

No decurso da narrativa, para a qual explicitamente somos convocados na qualidade de narratários – “Permitam-me referir-me...” (ibid.: 110) –, confidenciamos que a passagem do milénio foi vivida como um pesadelo. Depois de uma longa e convicta existência urbana, a narradora opta pela vida no campo, conjecturando poder usufruir de uma vida “ataviada de idílios, fruta doce e boa couve” (ibid.: 110). Cedo descobre, contudo, que também a vida rural mudou irremediavelmente, convertendo-se numa “floresta de enganos, com aranhões e moscarias, diabinhos que nos entram em casa” (ibid.: 110). Só quando vai a Lisboa e se depara com a degradante miséria e prostituição, reconhece alguma vantagem na mudança para o seu novo ambiente: “Sob esse aspeto, aqui a minha ruralidade é mais viçosa” (ibid.: 111).

A narrativa encerra com a admissão por parte da narradora de nunca ter escrito “nada tão veemente, demencial, desarrumado” (ibid.: 111), apressando-se a garantir que não procederá a qualquer tentativa de remediar o estilo dispersivo. Não pode deixar de salientar-se que, na sua aparente espontaneidade formal, o texto apresenta uma estrutura circular que parte da tripla adjetivação através da qual qualifica a narradora os seus sonhos, para culminar na sua autocaracterização formulada com base numa tripla alternativa: “Estarei senil ou paranóica? Ou acumulo?” (ibid.: 111). A estrutura cíclica é, aliás, extensiva a toda a obra, como justamente assinala Leonel Lopes:

A viagem à roda da morte tem um final. *Gritos da Minha Dança* termina com uma despedida: “E até mais ler” (p. 134). Trata-se de um desfecho aberto, sugerindo continuidade: continuidade com o texto anterior, pelo recurso à copulativa e com o “texto seguinte” – a prossecução do diálogo de leitura da obra da autora – pela fórmula de despedida. O encontro prossegue pela leitura – um encontro da vida com a literatura indiciado, subrepticamente, pela assunção da obra romanesca neste livro onde o autobiográfico se insinuou. Com efeito, os dois últimos pequenos textos que antecedem a despedida, incluídos em “Dança de S. Vito” (p. 123), dialogam tematicamente com o primeiro, “Dança Quase Macabra” (p. 13), fechando, em inclusão, a revelação da personalidade, estendendo-a, agora, a toda a obra. (Lopes, 2011: 171)

O último texto selecionado, “Dança de São Vito”, é, portanto, também o que encerra a obra. Começa por consignar, logo no título, uma homenagem ao padroeiro dos dançarinos e dos epiléticos. A popularidade de São Vito era atribuível à crença de que curava uma doença muito comum que alguns estudiosos entendiam tratar-se de uma forma de doença de Parkinson. Não é, pois, casual a escolha deste santo. Todos os textos, como já foi oportunamente sublinhado, se encontram articulados em torno da isotopia da dança que entendemos constituir, na obra de Fernanda Botelho, uma metáfora da vida. A descoordenação motora, característica de quem sofre de epilepsia, também se assemelha à perda do domínio motor devida ao desgaste provocado pela idade, tal como explicitamente se refere no texto: “a minha única progressão é a do improgramado desconjuntamento do ser físico” (Botelho, 2003: 123).

Este fragmento é composto por vários textos de extensão muito breve, alguns unifrásicos, nele se conjugando memórias e reflexões que “assaltam” a narradora, para recuperar o verbo utilizado pela própria, logo na abertura. Mais uma vez, estamos perante uma narradora autodiegética que examina meteticulosamente os sintomas de degradação do seu corpo envelhecido:

Ter 75 anos, andar a passo lento, um tanto curvada e, como retoque final, apoiada numa bengala – eis como me vê quem não me conhece. E perante quadro tão debilitado, existe genericamente o pressuposto preconceituoso de que a ele (quadro) corresponde adequadamente uma mente já apagada de quaisquer luzes. E sobretudo se o espécime deficiente for do sexo feminino (ibid.: 130-131)

Não podemos deixar de salientar que os sinais de decadência física são interpretados pela sociedade preconceituosa como sintoma da perda de faculdades mentais, sobretudo quando se trata de uma mulher. A narradora não deixa, assim, de exprimir a sua exasperação por ter que acolher conselhos e advertências, prevenindo-a para ter cuidado com o que come, faz ou até como anda, como se de uma criança se tratasse.

Deparamo-nos, pois, ao longo das doze páginas deste extenso fragmento – curiosamente, apenas o primeiro intitulado “Dança quase macabra” e este fragmento apresentam idêntica extensão, sendo também ambos de natureza inequivocamente autobiográfica –, com uma narradora de primeira pessoa cujo estado de espírito evolui da melancolia para a angústia, à medida que o tempo se escoia e ela é confrontada com a incontornável finitude da vida humana. Em face da iminência de um fim, nada mais lhe resta senão brincar com as palavras, revisitando alguns episódios ou conversas do passado, porque o tempo passa tão vertiginosamente que, sem que disso se tenha consciência, “o nosso presente não existe: ou é passado, ou é futuro. O agora não existe e agora já é um agora passado, tal como o próprio passado que acabo de escrever agora” (ibid.: 129).

A ironia e o sarcasmo emergem ao longo de todo o texto, tanto no diagnóstico de um taxista que sentencia que “hoje todas as pessoas falam muito mal, mesmo muito, veja a senhora, até aquele lá na televisão, aquele... aquele Vitorino Nemésio, ou lá como se chama, ele nem sabe falar...!” (ibid.: 127), em formulações lapidares da responsabilidade da própria narradora, como “Pertencer a um partido político é antidemocrático.” (ibid.: 132), “O Povo é inimigo do homem.” (ibid.: 134), ou numa declaração de José Saramago ouvida na televisão:

Acabo de ouvir na TV José Saramago a declarar que, se o PSD ganhar as Legislativas de 17/03/02, não mais comparecerá em atos públicos. Meu Deus, como sobreviveremos?

A propósito ainda desse próximo ato eleitoral: o pobre cidadão já não tem o futebol para o desviar da política, o futebol é política. Vai ser preciso dar política ao cidadão para o desviar do futebol. (ibid.: 132)

Note-se, antes de mais, o informante temporal presente neste excerto,

correspondente ao ano de 2002, que permite deduzir que o lapso cronológico recoberto pelos fragmentos coligidos na obra é de dois anos, uma vez que o primeiro se reportava a 2000. Por outro lado, e confirmando a elaboração retórico-estilística de um texto que insiste em apresentar-se como efusão espontânea, a narradora entretém-se ludicamente com questões de natureza metalinguística – “O melífluu escorre mel. E o malífluu?” (ibid.: 131) – e recorre à linguagem figurada em formulações metafóricas ou antitéticas – “Arranha a agulha no disco da memória” (ibid.: 127); “A minha festa, a festa da minha alegria. De tal modo estou triste.” (ibid.: 127) –, numa tradução disfórica da natureza fugaz do tempo, em que a certeza da mortalidade tinge de melancolia mesmo os momentos de feliz plenitude.

A totalidade dos textos analisados – quer os de cariz ficcional, quer os que julgamos poder designar como expressamente autobiográficos – encontra-se congregada em torno dos temas do envelhecimento, da ruína do corpo e da memória. Embora a perspetiva preponderante seja inegavelmente disfórica, devemos ressaltar que, se bem que constrangidas por limitações físicas e confinadas aos seus presídios domésticos, nem sempre as personagens velhas de Fernanda Botelho dão testemunho da mesma irremediável solidão que domina outras figuras anteriormente estudadas. No quotidiano de algumas, pressente-se mesmo a presença, o apoio e acompanhamento de outras pessoas da família. Nos textos de teor autobiográfico, a narradora menciona várias vezes o filho, deixando supor uma intervenção assídua na sua vida quotidiana. Nos textos de dominância ficcional também é comum que as personagens beneficiem do amparo de alguém muito próximo, como acontece, por exemplo, com a prima de Laura que, em “Dança de Salão”, todos os dias a visita.

Embora o modo de enunciar a morte não seja análogo na totalidade dos textos, é comum a todos o registo de experiências que se sucedem de modo descontínuo ou mesmo aleatório, com alternâncias de ritmo consonantes com a estética do fragmento.

Numa recensão crítica a uma obra de Pedro Paixão, afirmava Fernanda Botelho:

Na verdade, “viver todos os dias cansa”, acabamos por exigir tónicos que são equívocos do existir, do pensar, do amar; que são inquietação e perplexidade, inadaptação à vida, incompatibilidade com a morte – como é possível “acertar o passo” com tal cansaço de todos os dias vividos e sem poder fugir-lhes, aos dias e ao cansaço? É irónico o destino de cada um, a cansar-se todos os dias e afinal para nada. (Botelho, 2000: 396)

Em *Gritos da Minha Dança*, cansados de viver quotidianamente, tanto o eu-personagem como as personagens ficcionais através das quais ele se revela são confrontados com a descoberta de que nada mais lhes resta. Recusando com veemência os “tónicos que são equívocos do existir, do pensar, do amar”, as velhas de Fernanda Botelho aceitam, com corajosa lucidez ou amarga ironia, o desamparo em face da morte.

Conclusão

Para além da especificidade genológica já oportunamente salientada, as formas narrativas analisadas neste trabalho têm em comum a intenção de esboçar o retrato do dia-a-dia de personagens modeladas pelo que a vida lhes reservou, conformadas pela subserviência aos ditames da época em que viveram ou pelas relações – frequentemente fracassadas – a que se entregaram. O saldo vital que, retrospectivamente, nos apresentam é, quase sempre, decetivo. Foram abandonadas, acometidas por um problema de saúde grave ou ficaram precocemente viúvas; ao longo das suas vidas foram, quase sempre, confrontadas com as imprevisíveis flutuações da Fortuna. Na literatura, como na vida, a resignação parece ser a resposta que, atavicamente, foi ensinada a estas mulheres.

A alteração do paradigma sociomental que emerge, na segunda metade do século XX, por força dos movimentos de emancipação feminina abriu caminho ao estilhaçamento de mitos e preconceitos, permitindo à mulher aceder ao papel de protagonista ativo na sociedade. Ao acesso do público feminino à educação não será, por outro lado, estranha a reivindicação de um lugar para a ficção escrita por mulheres em diversos contextos literários.

Ora, no âmbito da ficção breve de autoria feminina, a presença assídua de personagens-mulheres, sobretudo quando se trata de tematizar o envelhecimento, parece-nos especialmente reveladora. Com efeito, na qualidade de mulheres e de velhas, a voz destas personagens parece duplamente

excêntrica. Por outro lado, em muitos casos, elas instituem-se como figurações tipificadas de uma condição paradigmática de solidão e abandono tacitamente silenciada.

Os textos analisados revelaram-nos um olhar inédito e pessoal, lançado principalmente sobre o universo feminino, captando momentos voláteis de uma realidade anódina, instantes breves do quotidiano, onde se desenrolam pequenas tragédias silenciosas. Com esta intensidade trágica da representação narrativa terão que conectar-se as tipologias textuais selecionadas – conto, crónica, fragmento –, todas elas reguladas pela lógica da depuração expressiva e da economia diegética. Nessas formas breves, a exploração semântica do não-dito impõe a exclusão do supérfluo. É o confrangedor silêncio imposto pela solidão incomunicante o que mais pungentemente faz ouvir a angústia do fim iminente.

Apesar das mutações patentes no curso da História, a condição humana invariante destas personagens deixa antever um paradigma que pouco se alterou com o passar dos tempos. As grandezas e, sobretudo, as misérias do envelhecimento são abordadas num registo de realismo cru, demonstrando uma essencial continuidade nas condições de vida proporcionadas pela sociedade aos seus velhos, neste início do século XXI. Embora os avanços da ciência permitam, gradualmente, adiar ou mitigar o declínio físico, a indiferença ou a mal dissimulada hostilidade social em relação aos velhos evoca irresistivelmente a célebre frase do filósofo Ortega y Gasset: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (Ortega y Gasset, 1914: 43). É justamente a estas circunstâncias que se concede visibilidade ficcional nas narrativas que analisámos, nas quais indelevelmente se inscreve a condição feminina das autoras unidas no propósito de apresentar uma “desapiedada denúncia da frustração e solidão humanas” (Lopes e Saraiva, 1992: 1147).

O recurso a narrativas essencializadas permite ainda o aprofundamento vertical da dimensão psicológica, com frequência revelada através da técnica do monólogo interior, numa sondagem dos pensamentos íntimos das personagens, de algum modo resignadas à sua sorte. Aliás, no tocante ao cenário durativo da envelhescência, o posicionamento das diferentes protagonistas não deixa de revelar-se paradoxal, deixando perceber tanto uma renúncia acomodada, como

um desafio resiliente a todas as limitações impostas pela idade. Na maior parte das situações, deparamo-nos com personagens que recusam reconhecer e aceitar o seu inexorável envelhecimento, devolvido pela visão desapiedada dos outros. No entanto, o desconcerto emocional em face da decrepitude não constitui apenas motivo de reflexão, mas também móbil de reminiscência, dinamizando um claro exercício introspetivo em torno da nossa condição de humana finitude.

Outro traço comum evidenciado por estes relatos breves consiste na presença de um cenário preponderantemente citadino, o que impulsiona uma reflexão sobre a experiência de emparedamento sentido pelos velhos nas urbes, especialmente quando as constrictões físicas os condenam a uma clausura forçada. Se algumas destas personagens aspiram à benigna proteção do seu casulo doméstico, outras vivem neles verdadeiramente entrincheiradas, num processo autodestrutivo de total alienação.

É Teolinda Gersão quem refere, em entrevista²⁷, que a escrita do conto implica um complexo trabalho de composição ficcional, pelo que, inicialmente, confessa ter optado pelo romance, “porque ele dá espaço e tempo para desenvolver (...) o conto não permite desenvolver conflitos, não pode ter deslizes”. A exigente arte da elipse explorada pelas formas narrativas breves (o conto, mas também a crónica ou o fragmento), com os constrangimentos de expressão a elas subjacentes, representa, portanto, um verdadeiro desafio criativo. Aliando prazer e proveito, propondo um universo polarizado em torno do feminino, estes textos investem na expansão das suas possibilidades semânticas, pelo aprofundamento da ressonância lírica das suas intrigas. Neles prevalecendo um tom confessional e emotivo, tornado explícito na presentificação da intimidade das personagens, permitindo entrelaçar presente e passado como se este nunca tivesse realmente terminado, estas narrativas constituem murmúrios elegíacos, “em tom menor”, sobre o tempo.

A perplexidade de Maria Helena Buescu é, portanto, também a nossa e ela poderia, porventura, tornar-se extensiva às outras autoras de que nos ocupámos neste trabalho: “A narrativa de Maria Judite de Carvalho sempre me intrigou. Porque há nela um grau de restrição e murmúrio, que não julgo afim do chamado

²⁷ Entrevista de Teolinda Gersão no programa *Umas Palavras* da Rede Globo TV

minimalismo, mas antes da área de uma espécie de contenção intensiva – isto é, de uma intensidade que escolhe manifestar-se, por assim dizer, «em tom menor» (Buescu, 2008: 209).

Bibliografia

1. Bibliografia Ativa

1.1. *Corpus principal*

BARRENO, Maria Isabel (1996). "Significado oculto de um velho corpo", in *O Círculo Vicioso*. Lisboa: Editorial Caminho, 71-76.

BOTELHO, Fernanda (2003). *Gritos da Minha Dança*. Lisboa: Editorial Presença.

CARVALHO, Maria Judite de (1961). "Uma varanda com flores", in *As Palavras Pougadas*. Lisboa: Arcádia, 99-108.

_____ (1961). "A sombra da árvore", in *As Palavras Pougadas*. Lisboa: Arcádia, 117-126.

_____ (1969). "Casa de repouso para intelectuais e artistas", in *Os Idólatras*. Lisboa: Prelo Editora, 73-80.

_____ (1969). "Gretchen", in *Os Idólatras*. Lisboa: Prelo Editora, 115-122.

_____ (1969). "A cidade do êxito", in *Os Idólatras*. Lisboa: Prelo Editora, 135-147.

_____ (1975). "Um lugar no autocarro", in *A Janela Fingida*. Lisboa: Seara Nova, 70-72.

_____ (1975). "Num banco o Outono", in *A Janela Fingida*. Lisboa: Seara Nova, 123-124.

(http://www.youtube.com/watch?v=-Y1MKNaYT_4).

_____ (1979). "Casei com um príncipe", in *O Homem no Arame*. Amadora: Livraria Bertrand, 11-12.

_____ (1979). "Gertrudes Magna", in *O Homem no Arame*. Amadora: Livraria Bertrand, 49-51.

_____ (1979). "Sobreviventes", in *O Homem no Arame*. Amadora: Livraria Bertrand, 56-57.

_____ (1979). "Um figurino", in *O Homem no Arame*. Amadora: Livraria Bertrand, 86-87.

_____ (1979). "A voz", in *O Homem no Arame*. Amadora: Livraria Bertrand, 100-101.

_____ (1991). "Instinto de sobrevivência", in *Este Tempo*. Antologia organizada e prefaciada por Ruth Navas e José Manuel Esteves. Lisboa: Editorial Caminho, 233-234.

_____ (1991). "Cena de rua", in *Este Tempo*. Antologia organizada e prefaciada por Ruth Navas e José Manuel Esteves. Lisboa: Editorial Caminho, 235-236.

_____ (1991). "Reformada", in *Este Tempo*. Antologia organizada e prefaciada por Ruth Navas e José Manuel Esteves. Lisboa: Editorial Caminho, 239-240.

_____ (1991). "Velhinhas", in *Este Tempo*. Antologia organizada e prefaciada por Ruth Navas e José Manuel Esteves. Lisboa: Editorial Caminho, 249-250.

_____ (1991). "Num jardim", in *Este Tempo*. Antologia organizada e prefaciada por Ruth Navas e José Manuel Esteves. Lisboa: Editorial Caminho, 251-252.

_____ (1991). "Na rua", in *Este Tempo*. Antologia organizada e prefaciada por Ruth Navas e José Manuel Esteves. Lisboa: Editorial Caminho, 253-254.

_____ (1991). "O relógio", in *Este Tempo*. Antologia organizada e prefaciada por Ruth Navas e José Manuel Esteves. Lisboa: Editorial Caminho, 259-260.

_____ (1993). "Adília e as vozes", in *Além do Quadro*. Lisboa: Edições O Jornal, 111-116.

_____ (1995). "George", in *Seta Despedida*. 2ª Edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 31-44.

_____ (1995). "A alta", in *Seta Despedida*. 2ª Edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 63 - 71.

_____ (1995). "Impressões digitais", in *Seta Despedida*. 2ª Edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 73-85.

_____ (1995). "Uma senhora", in *Seta Despedida*. 2ª Edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 95 - 100.

_____ (1995). "Sentido único", in *Seta Despedida*. 2ª Edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 101-109.

_____ (1995). "A mancha verde", in *Seta Despedida*. 2ª Edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 125-129.

_____ (2002). "As velhas coisas", in *Diários de Emília Bravo*. Organização de Ruth Navas. Lisboa: Editorial Caminho, 231.

_____ (2002). "Os velhos", in *Diários de Emília Bravo*. Organização de Ruth Navas. Lisboa: Editorial Caminho, 267-268.

_____ (2011). "A avó Cândida", in *Tanta Gente, Mariana*. Lisboa: Leya, 65-75.

GERSÃO, Teolinda (2005). "A Velha", in *Histórias de Ver e Andar*. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 71-83.

_____ (2005). "A Defunta", in *Histórias de Ver e Andar*. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 123-130.

_____ (2007). "As tardes de um viúvo aposentado", in *A Mulher que Prendeu a Chuva e outras histórias*. Lisboa: Sextante Editora, 15-31.

_____ (2007). "Avó e neto contra vento e areia" in *A Mulher que Prendeu a Chuva e outras histórias*. Lisboa: Sextante Editora, 91-97.

1.2. Corpus complementar

BARRENO, Maria Isabel (1990). *Crónica do Tempo*. Lisboa: Editorial Caminho.

BOTELHO, Fernanda (1973). *A Gata e a Fábula*. Amadora: Livraria Bertrand.

_____ (1999). *As Contadoras de Histórias*. Lisboa: Editorial Presença.

CARVALHO, Maria Judite de (1998). *Havemos de rir?*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

_____ (1998). *A Flor que Havia na Água Parada*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

_____ (2011). *Os Armários Vazios*. Lisboa: Babel.

_____ (s/d). *Paisagem sem Barcos*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

GERSÃO, Teolinda (2007). *O Silêncio*. Lisboa: Sextante Editora.

_____ (2008). *A Árvore das Palavras*. Lisboa: Sextante Editora.

_____ (2011). *A Cidade de Ulisses*. Lisboa: Sextante Editora.

_____ (2012). *Os Teclados & Três Histórias com Anjos*. Lisboa: Sextante Editora.

2. Bibliografia Passiva

2.1. sobre as autoras estudadas

ALMEIDA, Joana Marques de (2005). *A figura feminina em Fernanda Botelho*. Lisboa: Acontecimento.

ALVES, Clara Ferreira (1982, 8 de junho). "Teolinda Gersão: «Não gosto dessa conversa de escrita de mulheres»", *Jornal de Letras*, Ano II, nº 34, 8-9.

ANTÓNIO, Lauro. (s.d.) "Colloque International Maria Judite de Carvalho: thèmes, représentations, genres, style - 50 ans après la parution de 'Tanta Gente...Mariana'", (disponível em http://lauroantonioapresenta.blogspot.pt/2009_11_01_archive.html; consultado em 10/10/2012).

ARAÚJO, Paula Cristina Barbosa (2006). *As "velhas" na obra de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Universidade de Aveiro (dissertação de mestrado).

BÁRBARA, Elisabete (2004). "Do dizer e do voltar a dizer em Maria Judite de Carvalho:

uma nova perspectiva". *Forma Breve 2*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 221-226.

BARROSO, Maria de Jesus (1999). "Maria Judite de Carvalho", in *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 9-10.

BUESCU, Helena Carvalhão (2008). "Somos todos *Homines Sacri*: uma Leitura Agambiana de Maria Judite de Carvalho", in DUARTE, Lélia Parreira (org.). *De Orfeu a Perséfone*. Cotia/Belo Horizonte: Ateliê Editorial/Editora PUCMinas, 209-233.

CALHEIROS, Pedro (1999). "Seta Despedida e o «Violon d'Ingres»" de Maria Judite de Carvalho", in *O imaginário de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 15-21.

CARVALHO, Júlio (1995). "Maria Fernanda de Faria e Castro Botelho", in *BIBLOS Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, vol. I, 726-728.

DIAS, Maria Heloísa Martins (2005). "Histórias de Ouvir e Encantar o Leitor: a Nova Poética Narrativa de Teolinda Gersão", in *I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa – História, Memória, Perspectivas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 173-182.

DIOGO, Ana Teresa (1997). "Teolinda Gersão", in *BIBLOS Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, vol. II, 819-822.

DUARTE, Olga Maria Carvalho (2005). *Teolinda Gersão: a escrita do silêncio*. Braga: Universidade do Minho, 2005. (dissertação de mestrado)

ESTEVES, José Manuel da Costa (1999). "Seta Despedida de Maria Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver", in *O imaginário de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 23-29.

FARIA, Alexandra Sofia Cunha Correia de (2007). *O mundo onírico em Teolinda Gersão*. Porto: Universidade do Porto. (dissertação de mestrado)

FERREIRA, António Manuel (2006). "A dança magnífica de Fernanda Botelho", *Forma Breve 4, O Fragmento*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 141-156.

GERÇÃO, Teolinda (1998, 28 de janeiro). "O instante essencial", *Jornal de Letras*, 21.

LEPECKI, Maria Lúcia (1979). "Maria Judite de Carvalho: circularidade da acção, procura

da palavra", in *Meridianos do texto*, Lisboa, Assírio & Alvim, 193-201.

LOURENÇO, Eduardo (1994). *O Canto do Signo – Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença.

MARINHO, Maria de Fátima (2006). "Maria Isabel Barreno – O feminino em construção". *Scripta*. Belo Horizonte. vol 10, nº 19, 203-214.

_____. "Teolinda Gersão – uma escrita cintilante" (disponível em www.teolindagersao.wordpress.com; consultado em 01/02/2013).

MELLO, Cristina (1995). "Maria Isabel Barreno", in *BIBLOS Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, vol. I, 564-566.

MOISÉS, Massaud (1981). "Maria Judite de Carvalho", in *O Conto Português*. São Paulo: Editora Cultrix, 357- 365.

MORÃO, Paula (1995). "Maria Judite de Carvalho", in *BIBLOS Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, vol. I, 1020-1022.

NAVAS, Ruth (2004) *Leituras Hipertextuais das Crónicas de Maria Judite de Carvalho*. Lisboa: Edições Colibri.

PALMA-FERREIRA, João (1974). *Pretérito Imperfeito*. Lisboa: Estúdios Cor.

PERNES, Fernando (1999). "Maria Judite de Carvalho – Rostos de Solidão. O discurso do silêncio", in *O imaginário de Maria Judite de Carvalho*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro, 11-14.

REIS, Carlos (1998, 28 de janeiro). "Evocação e Louvor", *Jornal de Letras*, nº 712, 21.

SANTOS, Maria do Carmo de Oliveira Moreira (2003). "Ambiguidades na narrativa do «corpo» de Maria Isabel Barreno", in *Ironia e humor na literatura portuguesa: esvaziamento do mito e saber da escrita*. *Cadernos Cespuc de Pesquisa*, nº. 12, 78-85.

SANTOS, Paulo Alexandre Jorge dos (1997, janeiro). "[Recensão crítica a 'O Círculo Virtuoso', de Maria Isabel Barreno]", *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 143/144, 276-277.

SEIXO, Maria Alzira (1987). "Maria Judite de Carvalho, um tempo de integração" in *Para um estudo da expressão do tempo no romance contemporâneo*. 2.^a Edição comentada

pela autora. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 175-240.

_____ (2001). *Outros Erros, Ensaios de Literatura*. Porto: Asa, 344-348.

SEVERINO, Isa (2005). "Transfiguração da velhice no conto «A Velha», de Teolinda Gersão", in *A Luz de Saturno – Figurações da Velhice*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 77-81.

SILVA, Rodrigues da (1996, 22 de maio). "Uma voz estrangulada". *Jornal de Letras*, 16-17.

_____ (1998, 28 de janeiro). "As Palavras Pougadas", *Jornal de Letras*, 19.

SIMÕES, João Gaspar (1981). *Crítica IV*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 279-301.

TORRES, Alexandre Pinheiro (1998, 28 de janeiro). "A Bíblia do Pessimismo", *Jornal de Letras*, 20.

_____ (1989). "Maria Judite de Carvalho e a barbárie do capitalismo", in *Estudos sobre as literaturas de Língua Portuguesa. Ensaios Escolhidos I*. Lisboa: Editorial Caminho, 141-146.

2.2. Geral

ABRANCHES, Graça e MOREIRA, João Paulo (1986). "Sobre a Crónica Feminina", in *A mulher na sociedade portuguesa: Visão histórica e perspectivas actuais - Vol. II*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 385-400.

ABREU, Luís Machado de (2005). "A velhice como cesura", in *A Luz de Saturno: figurações da velhice*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 7-13.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1998). "Conto", in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa-São Paulo: Editorial Verbo, vol. 7, 1140.

ARRIVÉ, Michel (1987). "Conte et Nouvelle", *Cruzeiro Semiótico*, nº 7, 95-108.

AUBRIT, Jean-Pierre (1997). *Le conte et la nouvelle*. Paris: Colin Éditeurs.

BEAUVOIR, Simone de (1970). *La vieillesse*. Paris: Gallimard.

BERRIO, Antonio García, CALVO, Javier Huerta (2009). *Los Géneros Literarios. Sistema e Historia*. 5ª Edição. Madrid: Cátedra.

BOTELHO, Fernanda (2000, janeiro). "Viver todos os dias cansa [crítica a 'Viver Todos os Dias Cansa', de Pedro Paixão]". *Revista Colóquio/Letras*, n.º 155/156, 396.

CASTILLO, José Romera (2006). "Fragmentariedad diarística : Miguel Torga", *Forma Breve* 4. Aveiro: Universidade de Aveiro, 107-124.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain (2010). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.

COELHO, Trindade (1994). "A Estética do conto", in RIBEIRO, Maria Aparecida (coord.), *História Crítica da Literatura Portuguesa – Realismo e Naturalismo*, vol. VI. Lisboa: Editorial Verbo, 282-284.

COELHO, Jacinto Prado (1976). *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Livraria Bertrand.

CHORÃO, João Bigotte (1998). "Crónica", in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*. Edição Século XXI. Editorial Verbo, Lisboa-São Paulo: 607-608.

DUARTE, Noélia (2004). "Poéticas da Brevidade: o poema em prosa e o conto literário", *Forma Breve*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 19-25.

ERIKSON, Erik H. (2000). *El ciclo vital completado*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

FERREIRA, António Manuel (2004). *Arte Maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Coleção Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

FONSECA, António Manuel (2006). *O Envelhecimento, uma abordagem psicológica*. 2ª Edição. Lisboa: Universidade Católica.

GARRIGUES, Pierre (1995). *Poétiques du Fragment*. Paris: Éditions Klincksieck.

ORTEGA Y GASSET, José (1914). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, serie II, vol. 1, (disponível na Internet Archive in 2010 from University of Toronto, consultado em 05/04/2013).

GONÇALVES, Henriqueta Maria (1995). "Conto", in *BIBLOS Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, 1267-1274.

GOTLIB, Nádja Battella (2006). *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática.

GOULART, Rosa Maria (2003). "O conto: da literatura à teoria literária", *Forma Breve* 1. Aveiro: Universidade de Aveiro, 7-13.

_____ (2008). "A Escrita do Fragmento: ensaio, diário ou «romance aos quadradinhos?»", in *Atas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*. Porto: Universidade do Porto-Faculdade de Letras.

GUSMÃO, Manuel (1996, 22 de maio). "A arte narrativa de Maria Judite", *Jornal de Letras*, 18.

IEHL, Dominique (1997). *Le Grottesque*. Paris: Presses Universitaires de France.

IMBERT, Enrique Anderson (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel.

INE, Instituto Nacional de Estatística (2002). "O Envelhecimento em Portugal, Situação demográfica e socioeconómica recente das pessoas idosas", *Revista de Estudos Demográficos*. Estudo elaborado pelo Serviço de Estudos sobre a População do Departamento de Estatísticas Censitárias e da População no âmbito da II Assembleia Mundial sobre o Envelhecimento, Madrid.

LEAL, Ivone (1986). "Os papéis tradicionais femininos: continuidade e rupturas de meados do século XIX a meados do século XX", in *A mulher na sociedade portuguesa: Visão histórica e perspectivas actuais, II*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 353-367.

LIMA, Susana Moreira de (2006). "A obscenidade da velhice feminina: o rompimento do olhar na literatura", in *Ruídos e representação da mulher: preconceitos e estereótipos na literatura e em outros discursos. Anais do VII Seminário Fazendo Gênero*. Brasil. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina.

LISBOA, Eugénio (2005). "Morrer de velho (revisita)" in *A Luz de Saturno: figurações da velhice*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 15-27.

LOPES, Leonel da Conceição (2011). *De Xerazade, a contadora de histórias, a As Contadoras de Histórias – os géneros literários na obra de Fernanda Botelho: subversão, recriação, recreação*. Porto: Universidade do Porto. (dissertação de doutoramento)

LOPES, Óscar e SARAIVA, António José (1992). *História da Literatura Portuguesa*. 16ª Edição, corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora.

LOPES, Paula Cristina (s.d.). *A Crónica (nos jornais): O que foi? O que é?* (disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cronica-lopes.pdf>; consultado em 30 de março de 2012).

MACHADO, José Pedro (1991). "Fragmento", in *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Publicações Alfa, vol. III, 140.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri (2011). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. 2ª edição (revista e aumentada). Lisboa: Editorial Presença.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1987). *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa: IN-CM.

_____. (1995). *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho.

MANCELOS, João de (2006). "Do fragmento à pedra filosofal: A alquimia de Casimiro de Brito", *Forma Breve* 4. Aveiro: Universidade de Aveiro, 183-190.

MARQUES, Lénia (2006). "Do género à subversão: a escrita fragmentária em Charles-Albert Cingria e Paul Nougé", *Forma Breve* 4. Aveiro: Universidade de Aveiro, 97-106.

MOISÉS, Massaud (2005). *A Criação Literária*, Prosa II. 19ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 101- 127.

MONTANDON, Alain (1992). *Les Formes Brèves*. Paris: Hachette.

MONTEIRO, Luís de Sttau (1973). *Angústia para o jantar*. 7ª edição. Lisboa: Edições Ática.

MONTEIRO, Ofélia Paiva (1997). "Grotresco", in *BIBLOS Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, vol. II, 893-902.

MOURÃO-FERREIRA, David (1950, 18 de fevereiro). "Para uma teoria dos géneros literários", *Seara Nova*, ano XXVIII, 57.

NUNES, Maria Paula (2005). *O Envelhecimento no Feminino. Um desafio para o novo milénio*. Coleção Informar as mulheres, nº 22. Lisboa: Comissão para a igualdade e para os direitos das mulheres. Presidência do Conselho de Ministros.

PEREIRA, José Carlos Seabra (2004). "Rumos de Narrativa Pré-modernista", *Forma Breve* 2. Aveiro: Universidade de Aveiro, 45-58.

PEREIRA, Paulo Alexandre (2006). "«Como quem enfia as pérolas de um colar»: diário e

fragmentação em *Bolor*, de Augusto Abelaira", *Forma Breve* 4. Aveiro: Universidade de Aveiro, 125-140.

RAMOS, Ana Margarida (2004). "Na génese das literaturas de massas: organização narrativa e elementos temáticos da prosa de cordel do século XVIII", *Forma Breve* 1. Aveiro: Universidade de Aveiro, 65-78.

_____. (2006). "A ilusão do fragmento como construção poética: aproximações à poesia de João Pedro Mésseder", *Forma Breve* 4. Aveiro: Universidade de Aveiro, 191 - 216.

REIS, Carlos (1978). *Técnicas de Análise Textual*. 2ª edição (revista e aumentada). Coimbra: Livraria Almedina.

REIS, Carlos, e LOPES, Ana Cristina (2011). *Dicionário de Narratologia*. 7ª edição. Coimbra: Almedina.

RIPOLI, Ricard (2006). "Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire", *Forma Breve* 4, *O Fragmento*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 11-22.

ROCHA, Andrée Crabbé (1992). "Conto. Na Literatura Portuguesa", in COELHO, Jacinto Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*. 3ª Edição. Porto: Livraria Figueirinhas, vol. 1, 213-214.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1978). "Imagens da mulher na literatura portuguesa do século XX", in *Ensaio de Escrever*. 3ª Edição revista e ampliada. Coleção O Infinito da Palavra 3. Coimbra: Centelha.

SÁ, Jorge de (2005). *A Crônica*. São Paulo. Editora Ática.

SANGSUE, Daniel (1997). "Le fragment", in *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopaedia Universalis.

SANTANA, Maria Helena e ELIA, Sílvio (1995). "Crónica", in *BIBLOS Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, vol. I, 1386-1397.

SEIXO, Maria Alzira (1977). *Discursos do Texto*. Amadora: Livraria Bertrand.

SILVA, Victor Aguiar e João Costa (2008). *Dicionário Terminológico*. (disponível em <http://dt.dgdc.min-edu.pt/>).

SIMÕES, João Gaspar (1981). *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das Origens ao Século XX*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 16-17.

SOUSA, Liliana, FIGUEIREDO, Daniela CERQUEIRA, Margarida (2004). *Envelhecer em Família, Os cuidados familiares na velhice*. Porto: Âmbar.

TELLES DE MENEZES, Salvato (1993). *O que é a Literatura?*. Lisboa: Difusão Cultural.

VIEGAS, Susana Dores de Matos (1992). *Enigmas – A experiência social do envelhecimento*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

WOOLF, Virginia (2011). *Mrs. Dalloway*. Lisboa: Clube do Autor.

YOURCENAR, Marguerite (1983). *O Tempo esse grande escultor*. Lisboa: Difel.

ZAVALA, Lauro (2006). "Fragmentos, fractales y fronteras: Género y lectura en las series de narrativa breve", *Forma Breve 4, O Fragmento*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 35-52.

2.3. Documentários

(s.d.) LAGO, Bia Corrêa do. "Teolinda Gersão. Umas Palavras", Rede Globo TV. (disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Y1MKNaYT_4; consultado em 15/03/2013).

(2008). "Vida e obra de Teolinda Gersão". *Programa Ler +, Ler Melhor*. RTPN. (disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=RpfVPdwZdXg>; consultado em 08/09/2012).

(2011). "Teolinda Gersão sobre *A cidade de Ulisses*". Museu de Serralves. (disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=9syAc33s41M>; consultado em 12/07/2012).

(2011). "Teolinda Gersão", *Câmara Clara*. RTP2. (disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=7Q0a0qYiKO4>; consultado em 12/07/2012).

(2012). "Os Teclados & Três Histórias com Anjos, de Teolinda Gersão". *Programa Ler +, Ler Melhor*. RTP. (disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=IFfAoK40n2g>; consultado em 12/07/2012).